



Erste Abtheilung

von

denen Principiis des General-Basses.

Das I. Capitel

von

Musicalischen Intervallen

und

deren Eintheilungen.

§. I.



Sor allen Dingen fraget sichs alhier / wer und wenn
man den General-Bass anzufangen / und zu erlernen tüch-
tig sey? Antwort: Wer nur den General-Bass, nicht aber
zugleich die Galanterie auff dem Claviere erlernen will / der
hat nicht nöthig / sich nach öffterer Gewohnheit ein oder mehr
Jahre mit Erlernung vieler Sviten und Præludien aufhal-
ten zu lassen; Denn diese kan er allensals mit beßern Mus nachhohlen / oder
auch

auch beyherführen. Die zum General-Bass nöthige Application der Finger aber / ist keine Entschuldigung eines langen Auffenthaltes / und giebet sich bey Tractirung des General-Basses von sich selbst; Zumahl man heut zu Tage / wie auff allen Instrumenten / also auch auff dem Claviere mehr auff die Bequemlichkeit und Disposition der Hände / (welche doch bey allen nicht gleich ist/) als etwan auff ein paar gewöhnliche alt-frändische Regeln siehet. (a)

§. 2. Es kan also derjenige bey guter Anführung schon mit Nutz den General-Bass zu erlernen anfangen / welcher außer der nöthigen Erkänntniß der Noten / auff seinem Clavier die 7. Musicalische Claves / und 5. Semitonia, die gewöhnlichen viere / theils gestrichene theils ungestrichene octaven / und hiernächst die in denen Musicalischen Stimmen vorkommende Claves signatas, oder Musicalische Schlüssel wohl zu unterscheiden weiß. Ohne uns nun mit der gleichen primis rudimentis aufzuhalten / welche entweder denen Incipienten schon bekant / oder doch überall können aufgelesen werden / so schreiben wir viel lieber zur Sache selbst.

§. 3. Der General Bass ist eine aus der Composition entlehnte Wissenschaft / vermittlest welcher man nach gewissen Regeln zu der einzigen vorgelegten Bass-Stimme eine völlige Harmonie dergestalt erfindet / daß sie mit der dazu gesetzten Vocal-und Instrumental-Music genau übereinstimmt.

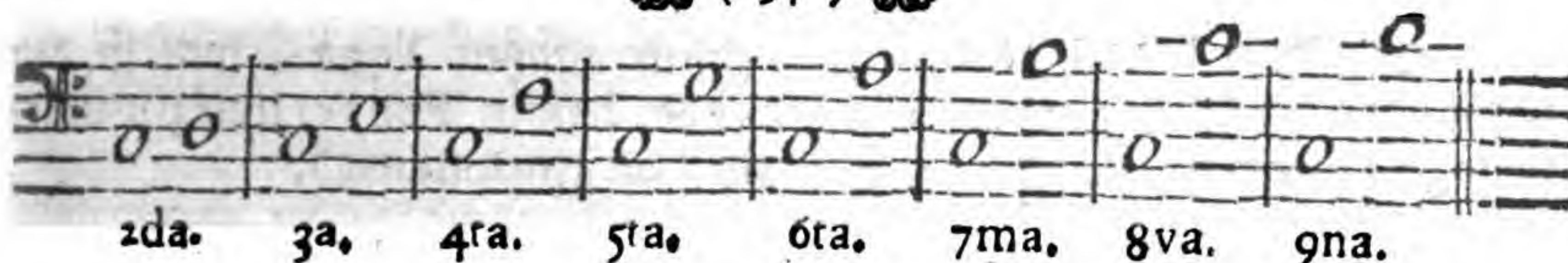
§. 4. Zu Erfindung dieser Harmonie gehöret vor allen Dingen eine genaue Erkentniß der Musicalischen Intervallen / welche heißen: Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, Octava und Nona. (b)

§. 5. Die

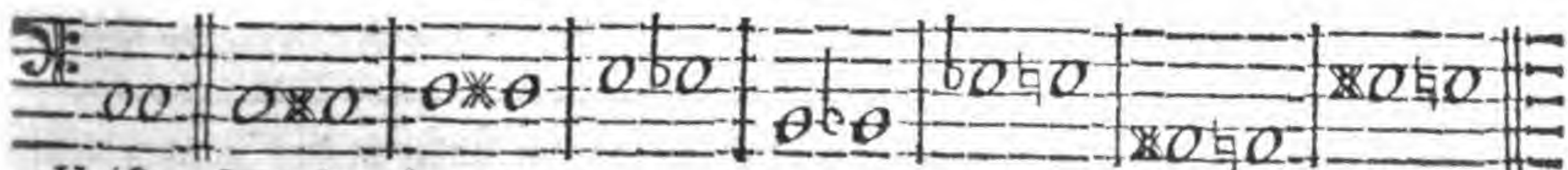
(a) Die beste General-Regel so man hierinnen geben möchte, wäre wohl diese, daß man die untergebenen lieber gleich Anfangs zur Application aller 5. Finger der rechten Hand, als nach der alten Arth mit 4. Fingern zu spielen, gewöhne. Denn die volle Application präpariret nicht allein die Hände bey Zeiten zu einem 6. biß 8. stimmigen Accompannement des General-Basses; Sondern es ist auch natürlicher Weise die Etendüe, (Ausspannung) aller 5. Finger zu Tractirung schwerer Hand-Sachen viel geschickter. Und hierinnen distinguiren sich die Deutschen vielmahls von gewissen andern Nationen; Wovon man besondere Remarqven angeben könnte.

(b) Die Nona ist zwar, crasse zu reden, nichts anders als eine erhöhte, oder in die Octavam transponirte 2da, weil sie aber so wohl ihrer Resolution in Consonantiam, als ihren

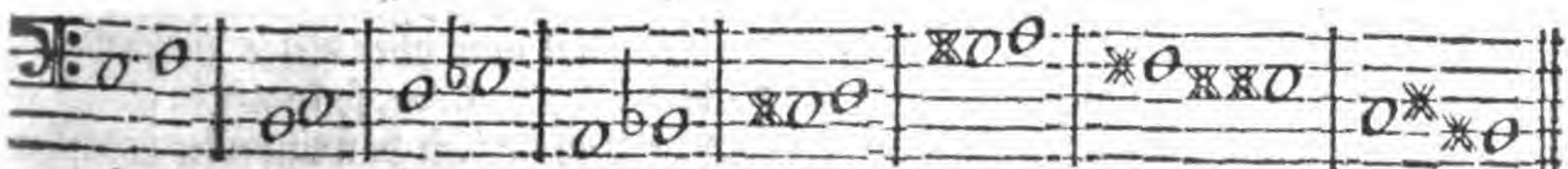
Pag: 97. vide hinc Pag: 120.



§. 5. Diese Intervalla nach der Ordnung und nach ihren verschiedenen Speciebus zu betrachten, so ist die 2da dreyerley: Major, minor, und Superflua. 2da minor bestehet aus einem halben Tone von unterschiedenen Gradu (c) d. n. e. m. l. i. c. h. die letztere Note zugleich ihren natürlichen Sitz der Linee, oder des Spatii verändert; Und solcher gealt wird sie Semitonium Majus genennet / zum Unterscheide des Semitonii Minoris, welches von dem Unifono nur durch \times . b. und $\frac{1}{2}$. unterschieden wird. z. e.



Unifon, Semitonia minora.



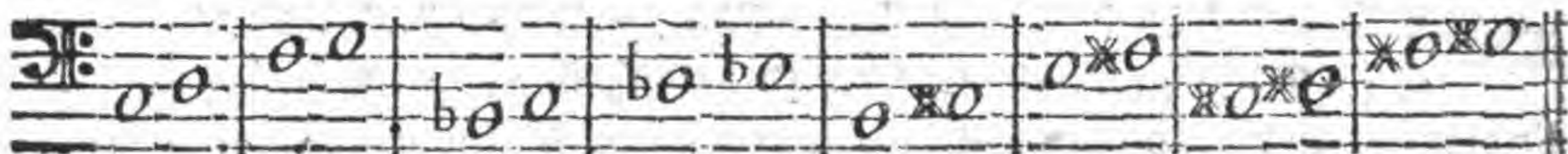
Semitonia majora, (d) oder Secundæ minores.

ihren Accompagnement nach, (wie unten c. 3. hujus scilicet. erhellen wird) gang und gar von der 2da unterschieden ist: so wird sie billig in praxi vor ein besonderes intervallum gerechnet, und jedwedes von diesen beyden Intervallis im General-Bals nach seiner Natur bezeichnet, nemlich die secunda mit 2. Die Nona mit 9. Hingegen hat man die Bezeichnungen größerer intervallen mit denen Numeris 10. 11. 12. & c. nicht nöthig. Denn die Decima ist nichts anders, als eine, in denen höhern 8ven wiederholte 3a Die Undecima eine wiederholte oder erhöhte 4ra, die duodecima eine erhöhte 5ta, und so fort.

(c) Ein Gradus wird eigentlich ein anschlagender Ton genennet, welcher præcisè in das nächstgelegene intervallum der Linee oder des Spatii fortschreitet, es geschehe nun umb einen halben oder gangen Ton, oder auff's höchste umb eine 2dam superfluum: Dieses seynd die 3. species Gradus, weiter kan sich derselbe nicht erstrecken. Man zehlet aber die Gradus ab, nach der Anzahl der fortschreitenden Töne, den anfangenden mitgezehlet. Folgar hat eine 2da zwey Gradus, eine Tertia drey, eine 5ta fünff Gradus, und so weiter.

(d) Die

§. 6. Die 2da Major bestehet aus einem ganzen Tone , weil sie den
 nächstgelegenen Chromatischen Clavem oder halben Ton (e) jederzeit über-
 springet / weswegen sie auch κατ' ἑξοχὴν ein Ton genennet wird.



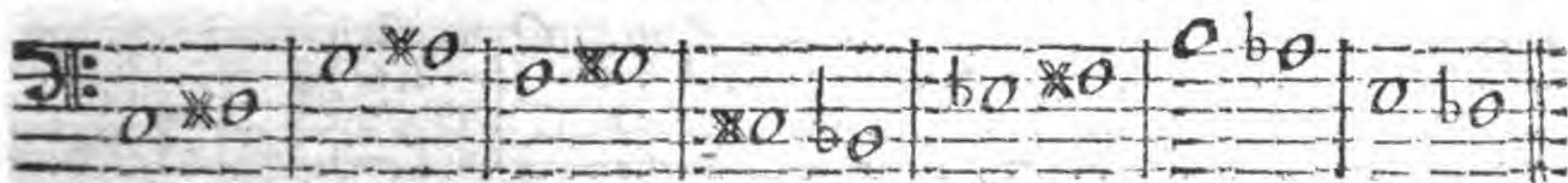
Toni , oder Secundæ majores.

§. 7. Die 2da Superflua hat einen halben Ton mehr / als eine vollkom-
 mene 2da natürlich haben soll. Denn weil sie in einem einzigen Gradu zwey
 Chromatische Claves auff einmahl überspringet, so entsteht daher o ein unge-
 schickter Gang / welcher in einer einzelnen Stimme nicht so oft / oder doch mit
 Bedacht

(d) Die Solmisation statuiret nur ein einziges Semitonium Majus in der ganzen Music ,
 welches das berühmte Mi Fa ist. Weil sich aber dieses Mi Fa in jedweder Octava zwey-
 mahl befindet , so haben andere Autores daher Gelegenheit genommen , zwey Semi-
 tonia Majora in der Music zu statuiren. Transponiret man aber dieses streitbare Mi
 Fa durch alle species Octavarum oder durch alle Modos Musicos , so kommen endlich ei-
 ne menge Semitonia Majora heraus , die doch alle wesentlich von einander unterschie-
 den seynd. Man disputire also so lange man will über die Quæstion : wie viel Semito-
 nia majora in der Music befindlich ? So darff man nur die Sache nach ihren unterschie-
 denen Wort-Verstande betrachten, wofern jedwede Partic ihre Meinung salviren will ,
 ohne daß man nöthig habe , weder den Zarlinum , noch andere Autores hierüber zum
 Richter zu bestellen. Denn ein Autor redet von denn 6. Sylbichten , oder in 6. Tönen
 bestehenden Ut re mi fa sol la , worinnen das Mi fa nur einmahl befindlich: Der andere
 redet von der vollkommenen , oder in 8. Tönen bestehenden Octava , worinnen das Mi
 fa zweymahl befindlich : Der dritte redet von allen transponirten speciebus Octava-
 rum , oder von denen Modis Musicis , worinnen das Mi fa vielfältigmahl zu finden ;
 Haben wir aber nicht alle Dreye recht , wenn wir die Sache beim Lichte besehen ? Oder
 wollen wir etwan auch hier auff einen leeren Wortstreit des Wörtgens : nennen / ver-
 fallen , ob nehmlich die transponirten Mi Fa , auch ehrliche Semitonia Majora zu nennen
 seynd ? Ludimus in verbis.

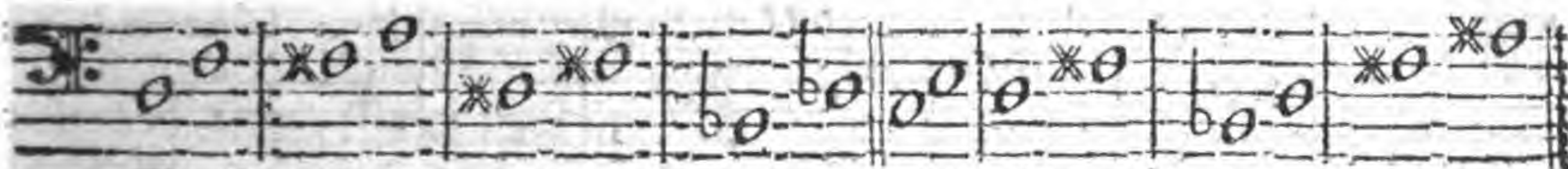
(e) Unsere ganze heutige Music bestehet in 12. Chromatischen Clavibus , oder in 12. hal-
 ben

dacht gebraucht / in zwey und mehr Stimmen aber öftters zusammen angeschlagen wird. Von deren Natur und Wesen unten ein mehrers.



2da. Superflua,

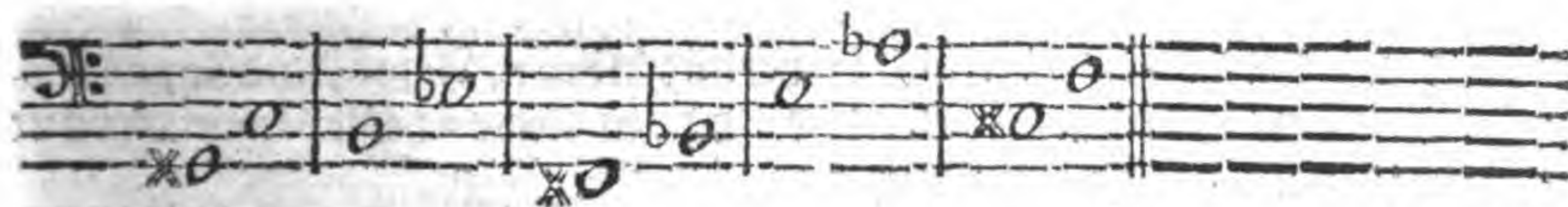
§. 8. Die Tertia ist zweyerley / Major und Minor. Diese besteht aus einem ganzen / und einen halben Tone (f) jene aber aus 2. ganzen Tönen:



Tertia minores,

Tertia majores.

§. 9. Die 4ta ist Dreyerley / Minor oder Imperfecta, Perfecta und Major oder Superflua. 4ta imperfecta wird in wenigen Casibus zur Basis der Harmonie angeschlagen. Sie besteht aber in 2. halben / und einem ganzen Tone. e. g.



N 2

§. 10. Die

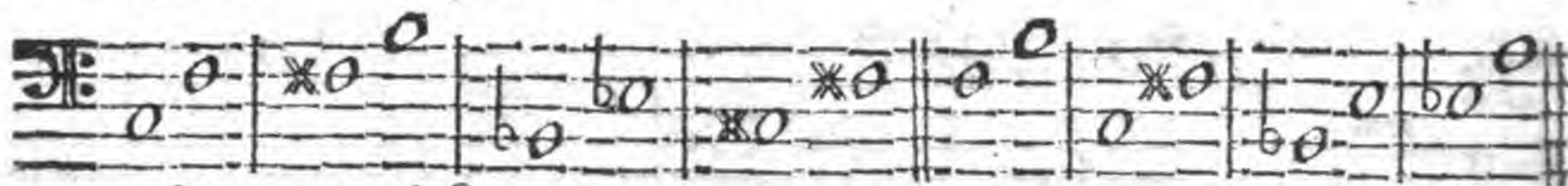
ben Tönen, nemlich: C. cis. d. dis. e. f. fis. g. gis. a. b. h. Betrachtet nun diese ein Anfänger in ihrer Ordnung, so kan er den Unterscheid und die Distanz aller ganzen und halben Töne gar leicht erkennen.

(f) Es giebet zwar noch eine Art einer, aus 2. halben Tönen bestehenden Tertia minoris imperfectæ; Sie wird aber niemahls in der Harmonie zusammen angeschlagen, sondern nur als ein Gang einer einzelnen Stimme betrachtet.

c. g.



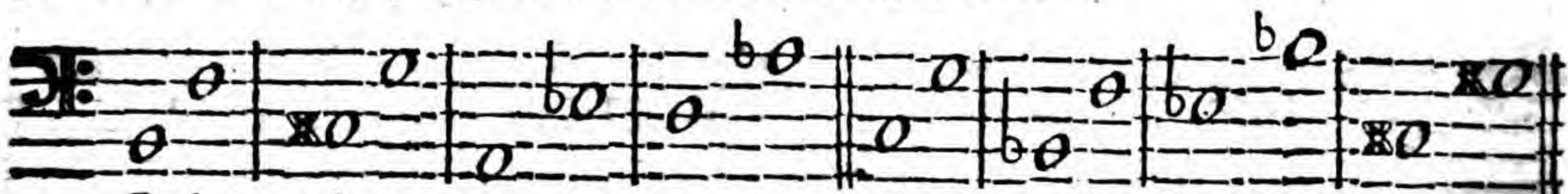
§. 10. Die 4ta perfecta bestehet aus 2. ganzen / und einen halben Tone , 4ta major aber aus 3. ganzen Tönen.



Qvartæ perfectæ.

Qvartæ majores.

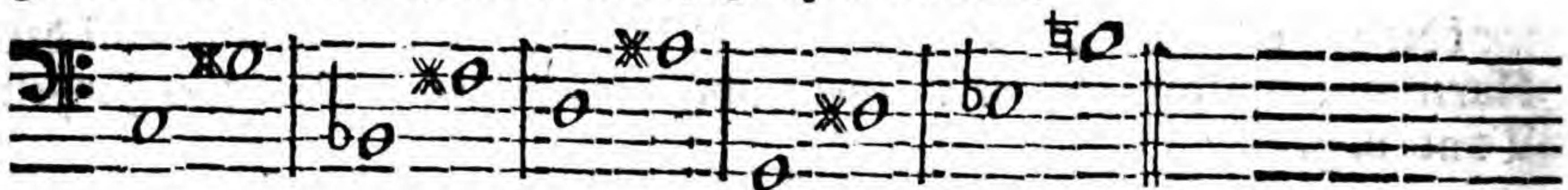
§. 11. Die 5ta ist gleichfalls dreyerley / Minor oder imperfecta , Perfecta und Superflua. 5ta minor bestehet in 2. ganzen und 2. halben Tönen , 5ta perfecta aber in 3. ganzen / und einem halben Tone.



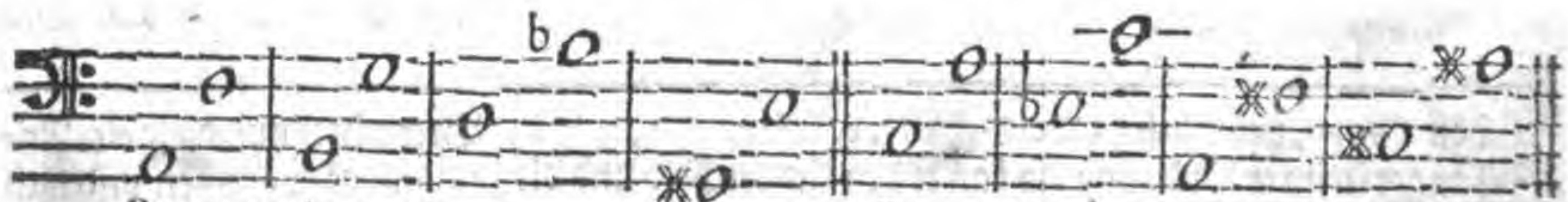
Qvintæ minores.

Qvintæ perfectæ.

§. 12 5ta Superflua wird selten / oder nur zu harten Expressionibus gebraucht; sie bestehet aber aus 4. ganzen Tönen.



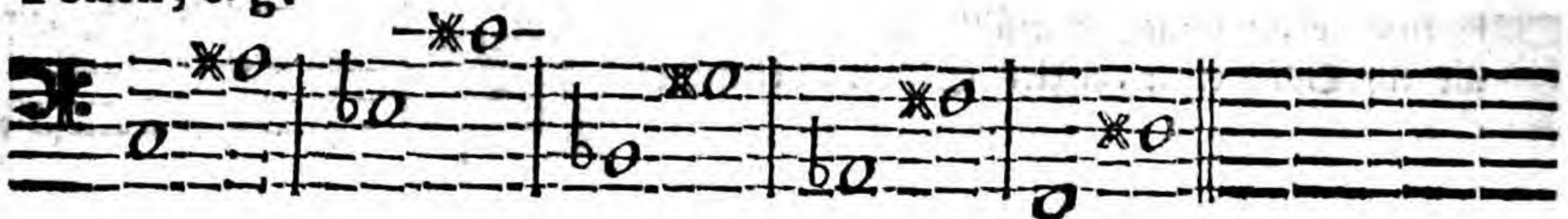
§. 13. Die 6ta ist wiederumb dreyerley: Minor, Major, und Superflua. 6ta minor bestehet aus 3. ganzen / und 2. halben Tönen; Die Major aber aus 4. ganzen und einen halben Tone.



Sextæ minores.

Sextæ majores.

§. 14. Sexta superflua kömmt selten vor / sie bestehet aber aus 5. ganzen Tönen, e. g.



§. 15. Die 7ma ist gleichfalls dreyerley: Minor, Major, und Minor deficiens. Die erstere besteht in 4. ganzen / und 2. halben Tönen; Major aber in 5. ganzen / und einen halben Tone.



§. 16. Die Septima minor deficiens besteht aus 3. ganzen und 3. halben Tönen, e. g.



§. 17. Die 8va ist nichts / als ein transponirter Unifonus, und bleibt allezeit unveränderlich. Denn die 8va deficiens und superflua, welche man etwan auff das Pappier hinhahlen kan / seynd pure Non-Entia, die sich weder in saltu einer einzeln Stimme / noch in Concentu einer völligen Harmonie gebrauchen lassen; und wenn die Alten sonst zu sagen pflegten!

Mi contra fa,
Est Diabolus in Musica,

so könnte man mit bessern Rechte sagen:

Octava deficiens & superflua,
Sunt duo Diaboli in Musica.

Wer hiervon eine Probe nehmen will / der erwähle sich 2. semitonia minora, z. e. C. mit seiner dabey gelegten Diæsi cis, schlage einen von diesen beyden Clavibus im Basse, den andern im Soprano (& vice versa) an / und gebe nach Gefallen entweder dem c. oder cis. seine natürliche Mittel-Stimmen der 3e, 5te, 6te, &c. So wird er bey Anschlagung der völligen Accorde die löbliche octavam deficientem & superfluam bald zu hören kriegen.

§. 18. Die Nona ist nur zweyerley: Minor und Major. (g) Nona minor

nor stehet nur ein Semitonium majus oder einen halben Ton über der octava Nona major aber einen ganzen Ton. e. g.

Nona minores. Nona majores.

§. 19. Alle beschriebene Intervalla kan man nach ihren Gradibus, und der eigentlichen Zusammensetzung ihrer halben und ganzen Tone aus folgenden Schemate, alwo der einzige Clavis C. durchgehends zum Grunde lieget / gar genau von einander unterscheiden:

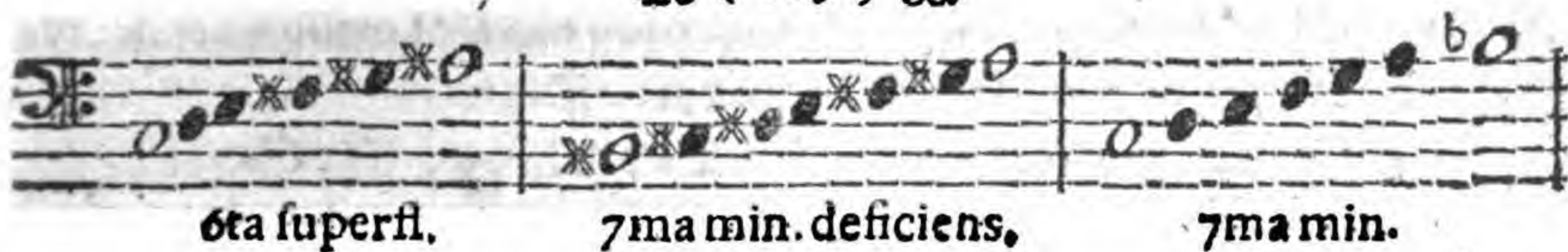
Schema Intervallorum.

Unison, semit.min, semit.maj, Tonus, 2da superfl, 3a minor.

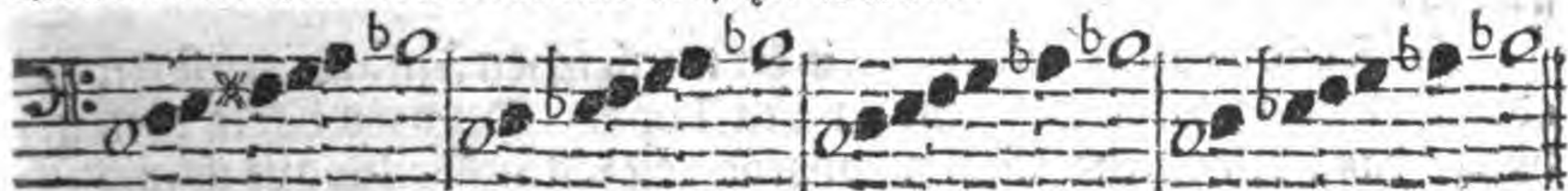
3a maj, 4ta imperfect, 4ta perfect, 4ta superfl, 5ta imperfect.

5ta perfect, 5ta superfl, 6ta min, 6ta maj.

(g) Nonam superfluam hat man nicht, weil sie natürlicher Weise nicht kan in Consonantiam resolviret werden. Wohl aber hat man 2dam superfluam, wie wir oben gesehen: Welches wiederum einen notablen Unterschied dieser zwey Intervallen, nemlich der 2da und 9na aus machet.



§. 20. Zu merken ist / daß der mit schwarzen Noten bezeichnete ambitus oder durchgang der Intervallen, zwar nach Gelegenheit der Modorum Musicorum veränderlich: es bestehet aber diese Veränderung nur in bloßer Verwechselung der zu iederwen Intervallo gehörigen halben und ganzen Töne. Ein einzig Exempel machet die Sache klar. Man sehe in dem Schemate den ambitum der 7mæ min. an / (damit wir ein grosses Intervallum zum Exempel sehen /) selbiger kan zwar zufälliger Weise auff folgende und noch mehrere Arten verändert und versetzt werden:



Allein alle diese Veränderungen des ambitus bestehen in nicht mehr und nicht weniger / als in 4. ganzen und 2. halben Tönen, wie oben von der 7ma min. erfordert worden; also mag man die Ordnung derselben versetzen / wie man will / so bleibet das oben §. 15. angegebene Kennzeichen einer 7mæ min. richtig. Und so gehet es mit allen übrigen Intervallen.

§. 21. Wir wollen aber hier gleichsam in Parenthesi ein Haupt-Dubium moviren / welches von denen Anfängern bis nach Durchlesung der folgenden Capitel mag übergangen werden. Nämlich wenn wir obiges Schema nach unsern 12. Chromatischen Clavibus examiniren / so finden sich gewisse Intervalla von gleichen Nahmen und Distanz, welche doch oben vor gang von ein

ein ander unterschiedene Intervalla angegeben und beschrieben worden. Es kommen darinnen 6. considerable Casus vor. Denn

1. Machen in besagten Schemate die 2. Chromatische Claves c. dis, so wohl die 2. dam superflua, als die Tertiam minorem aus.
2. Geben allda c--e, so wohl die Tertiam minorem, als die 4tam imperfectam an.
3. Haben die 4ta Superflua, und 5ta imperfecta wiederumb die 2. chromatischen Claves c -fis. zu ihren äußersten Tönen.
4. Heißen die 5ta Superflua, und 6ta. min. beyde c--gis.
5. Die 6ta maj. und 7min. deficiens nennen sich beyde c--a. und
6. Die 6ta maj. superflua und 7ma min. heißen c-as Diæsis, und c-b. welches in der That wiederumb einerley Claves seynd.

Ißo fraget sich / worinnen denn alle diese in gleicher distanz liegenden Intervalla ihrer Natur und Wesen nach von einander unterschieden seynd?

§ 22. Überhaupt kömmt freylich die Sache auff die Veränderung der Modorum Musicorum an; den Special-Unterscheid aber / besagter gleichscheinenden Intervallen zubemercken / so bestehet selbiger vornehmlich in 3. stücken:

(1) Ratione causæ efficientis, in der ungleichen Zusammensetzung / oder Ordnung der halben / und ganzen Töne. Denn wir haben oben gehöret / daß (den ersten Casum anlangend) die 2da Superflua aus einen einzigen überflüssigen Töne von einem gradu, die 3a min. aber aus einen ganzen und einem halben Töne bestunde. Im andern Casu bestunde die 3a maj. in 2. ganzen / die 4ta Superflua aber in einen ganzen / und 2. halben Tönen. Man schlage oben die übrigen 4. Casus nach / so wird sich eben dergleichen Unterscheid finden.

(2) Ratione formæ externæ & accidentalis, in der ungleichen Anzahl der Graduum. Denn in obigen Schemate zehlet man im ersten Casu, bey der 2da Superflua nur 2. gradus; bey der 3a min. aber drey. Im andern Casu findet man bey der 3a maj. 3. gradus, bey der 4ta imperf. viere. Und so mit denen übrigen.

(3.) Ratione

(3) **Ratione formæ essentialis, in der unterschiedenen Natur und Tractament der Harmonie.** Denn anlangend den ersten Casum, so behält die 2da Superfl. die Natur der dissonirenden 2dæ von der sie den Namen führet, und hat natürlich die 4tam maj. und 6tam zum Accompagnement: die 3a min. hingegen bleibt bey ihren gewöhnlichen Tractament einer consonirenden (b) Tertie, und hat natürlich die 5te oder 6te zum Accompagnement. Im andern Casu behält die 3a maj. wiederum ihre consonirende Natur, und gewöhnliches Accompagnement; die 4ta imperfecta aber, wird gemeiniglich von der dissonirenden 2da minore begleitet. Im dritten Casu seynd zwar 4ta superfl. und 5ta min. beyde Dissonantien, und scheinen einander desto mehr verwand zu seyn, weil die 4ta superfl. bey Verkehrung der Stimmen eine 5ta min. und diese hingegen auff eben solche Art eine 4ta superfl. wird: nichts desto weniger seynd sie von ganz unterschiedener Natur, und Accompagnement; denn die scharff dissonirende 4ta superfl. syncopiret im Fundamental-Clave, und führet natürlich die gleichfalls dissonirende 2de im Accompagnement: die 5ta min. hingegen syncopiret in denen Ober-Stimmen, und führet statt der 2dæ die consonirende 3e bey sich. Im 4ten Casu seynd die 5ta superfl. und 6ta min. wiederum von ganz unterschiedenen Temperament. Denn die letztere behält die Natur und das gewöhnliche Accompagnement einer consonirenden 6tæ, die 5ta superfl. hingegen führet sich als eine scharffe Dissonanz auff, und hat nicht selten die 7me, zuweilen auch die syncopirende 2de bey sich. Im 5. Casu behält die 6ta maj. wiederum die Natur einer consonirenden 6te, mit ihren gewöhnlichen Accompagnement der 3e. Die 7ma min. defic. aber nimmt die völlige Natur der dissonirenden 7me an, und wird natürl. mit 3au. 5ta min. accompagniret. Im letzten Casu wird die 6ta superfl. ungeachtet ihrer Härte, gleichfalls als eine consonirende 6te von der sie den Namen führet, tractiret. Die dissonirende 7ma maj. hingegen bleibt bey

D

ihrer

(h) Von Consonantien und Dissonantien besiehe nechstfolgenden § 23. seqv. Vom Tractament und vollstimmigen Accompagnement aber der Con- und Dissonantien wird in nechstfolgenden zwey Capiteln weitläufftig gehandelt werden.

ihrer syncopirenden Natur und gewöhnlichen Accompagnement der 3e und 5te. (i)

§. 23. Wir schließen unsere Parenthesin, und betrachten nummehr die Eintheilungen der Musicalischen Intervallen. Sie werden aber überhaupt in Consonantien, oder Wohlklingende, und Dissonantien oder Ubelklingende, abgetheilet. Die Consonantien seynd die 3^a 5^a 6^a und 8^{va} zu welcher letzten sich auch der Unisonus zehlet. Sie werden Wohlklingend, genennet, weil sie bey Zusammen-Anschlagung beyder Tone des Intervalli dem Ohre nicht verdrießlich, sondern vielmehr angenehm fallen. Die Dissonantien seynd die 2^a 4^a 5^a min. (k) 5^a Superfl. 7^{ma} und 9^{na}. Ungeachtet nun bey heutiger Music die Dissonantien das Allerschönste ausmachen, so hat man sie doch Ubelklingend getauffet, weil sie bey dem ersten Anschlage das Ohr zubeleidigen scheinen, und dahero erst durch gewisse Kunst-Griffe zum Wohl-Klange müssen gebracht, und resolviret werden.

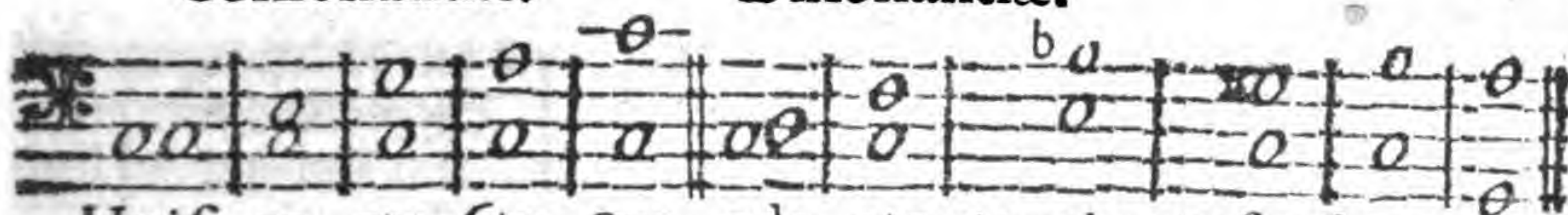
§. 24 Die

(i) Wer alles bisherige wohl inne hat, der kan gar wohl die Natur, den Unterscheid und das Accompagnement aller in der ganzen Music vorkommenden Con- und Dissonantien gründlich erkennen und practiciren lernen, ohne weder die Solmisation, noch die alten 3. Genera Musices, (von welchen unten ein mehreres,) hierinnen zu Hülffe zu nehmen. Wenn die Herrn Solmisatores unser ehrliches a. b. c. so wohl als wir zu practiciren wüßten, so würden sie davon eine gütigere Meinung fassen. Kurz zu sagen: es heißet in dieser Controvers, Consuetudo altera Natura; Wer sich einmahl von Jugend auf, an das ut, re, mi, fa, gewöhnet, der meint, es stecke nothwendig das ganze Heil der Music darinnen. Indes sehen wir heut zu Tage viel brave Virtuosen in Lebens-größe vor uns, welche die Solmisation in geringsten nicht verstehen, und uns gleichwohl die allerschönsten Sachen vorsingen, vorspielen, vorcomponiren, und die regulirtesten und schwehrsten Themata künstliche Fugen, und doppel Fugen, nach allen Regeln wohl ausführen: wie wollen wir denn gleichwohl so halbstarrig seyn, und sagen, man könne ohne die Solmisation kein vollkommener Musicus seyn? Und wenn man denn ganze Stunden mit denen allereifrigsten Solmisatoribus pro und contra disputiret, und alle vorgelegte Solmisations-Problemata nach dem Hochdeutschen A. B. C. richtig solviret, so läufft es doch wohl zu letzt auff den appendicem propriæ Confessionis hinaus: quot in verbis, simus faciles, modo &c.

(k) Wir zehlen hier die 5^a min. gleichfals unter die Dissonantien, weil sie iederzeit ne-

Consonantiaë.

Dissonantiaë.



Unif. 3a. 5ta. 6ta. 8va. 2da. 4ta. 5ta min. 5ta sup. 7a. 9na.

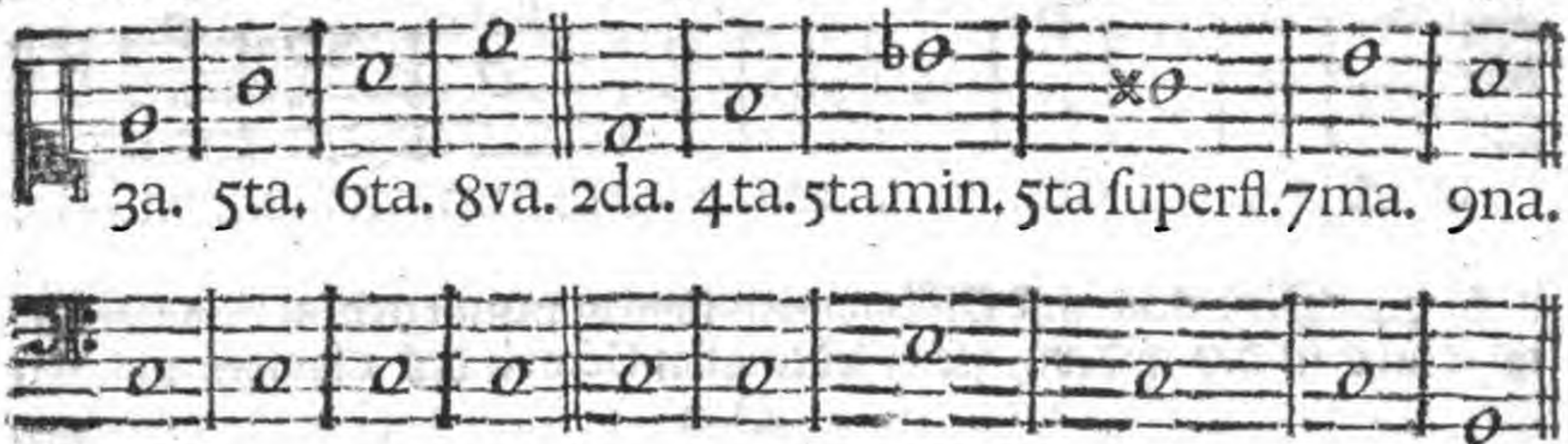
§. 24. Diese Con- und Dissonantien mag man nun zu dem Fundament-Clave in der andern, 3ten, oder 4ten Octave des Claviers anschlagen

D 2

gen

necessario resolviren, i. e. einen halben oder ganzen Ton unter sich gehen muß, (welches wohl von niemanden kan geläugnet werden, man müste denn in gewissen Fällen die resolutiones Theatrales, nicht kennen.) Diese resolutio indispensabilis aber ist wohl das allersicherste Kennzeichen einer wahren Dissonanz: daher der gemeine Einwurff, welchen man sonst auch der unschuldigen 4te zu machen pfleget: daß nemlich die 5ta perfecta bey der 6te sich gleichfals als eine Dissonanz aufführe, und doch eine Consonanz sey; gar nichts darwider beweiset. Denn wer zwinget doch die 5t. perfect dazu, wenn sie sich freywillig in die Clavieren neben der 6te begiebet? sie kan ja vor sich alleine gegen den Bass-Clavem. iederzeit ohne Fessel, als eine Consonanz erscheinen, und brauchet sodenn keiner resolution: Die 5ta min. hingegen darff sich so wenig ohne darauf folgende resolution gebrauchen lassen, als andere unstreitige Dissonantien der 2de, 7me, 9ne &c. Wahr ist es, daß sie nicht iederzeit muß præpariret werden, oder vorhero liegen; allein das machet sie zu keiner Consonanz, weil solches auch der 4te und 7me gemein ist, welche wir doch vor unstreitige Dissonantien halten. Ziehen wir ferner das Gehöre dabey zu rathe, so wolte ich es demjenigen eher verzeihen, welcher bey Gegeneinanderhaltung und bedächtlicher Anhörung der 4ta perfect. und 5ta min. die erstere vor eine Consonanz, und im Gegentheil die letztere vor eine Dissonanz hielte, als welcher umgekehrt die 4te vor eine Dissonanz schelten, und die 5ta min. darneben zur Consonanz erheben wolte: in meinen Ohren dissonirt die letztere allzeit mehr als die erstere. Daß aber die 5ta min. in der Music auf angenehme Art kan gebraucht werden, solches wiederfähret auch allen übrigen Dissonantien, und eben in diesem Verstande pflegen wir zu sagen, daß die, denen Alten so hart vorgekommene Dissonantien bey unserer heutigen Music, das schönste ausmachen. Indes ist nicht zu läugnen daß wir in praxi gleichwohl alle auf einerley Art mit dem Intervallo der 5^{ten} umgehen; daher verliethet die edle Music

gen, so verändern sie (außer dem Unifono, welcher in die Octave verändert wird.) ihre Nahmen nicht. Folgbahr stünden sie einer 8ve höher also: (1)



§. 25. Die Consonantien werden wiederum eingetheilet in Consonantias perfectas oder Vollkommene, und imperfectas oder Unvollkommene Consonantien. Die Perfectæ seynd die 5te und 8ve welche man aus zweyerley Ursachen Vollkommen nennen mag: Erstlich, weil nach der
Mei-

Musik weiter nichts dabey, man mag die unschuldige s^t den blossen Nahmen nach, (wenn man sie sonst en Maitre zu tractiren weiß,) gleich vor eine Consonanz, Dissonanz, oder gar vor einen Hermaphroditen tauffen, wofern dieser muthwillige Streit auf andere Art nicht zu vergleichen wäre. De Quarta perfecta idem fit Judicium.

- (1) Diejenigen, welche die Künste gern mit vielen Terminis technicis überhäuffen, pflegen die Con- u. dissonantien einzutheilen in simplices compositas, bis-compositas, ter-compositas, quater-compositas &c. Simples nennen sie, wenn die Intervalla nicht eine Octave übersteigen; Compositas, wenn sie nicht zwey Octaven übersteigen; bis-compositas, wenn sie nicht drey Octaven übersteigen u. s. f. Dergleichen Terminos technicos in Büchern historicè durchzulesen, wenn man albereit in der Kunst gesetzt ist, und sich den Kopff nicht mehr damit verwirren darff, ist endlich einem noch zu verzeihen, (wiewohl dergleichen überflüssige Kunst-Wörter noch alle Tage Schockweise könten erdacht werden, wofern etwas daran gelegen wäre:.) Wer aber bey Unverständigen mit solcher vermeynten Gelehrsamkeiten prahlen, und nur damit sein fremde reden will, da doch sonst nichts hinter ihm ist, (wie diejenigen thun, welche bey Leibe niemahls auf Lateinisch sagen: Tertia minor, Major, Quarta, Quinta, Sexta &c. sondern sein Alt-Griechisch: Semi-Ditonus, Ditonus, Diatesseron, Diapente, Hexachordum &c.) die machen es natürlich, wie die Charlatans auf denen Jahrmärkten, welche denen Bauern die vortrefliche Wurzel Radix, so auf dem güldenen Berge Mons wächst, vor eine überirdische Karität verkauffen.

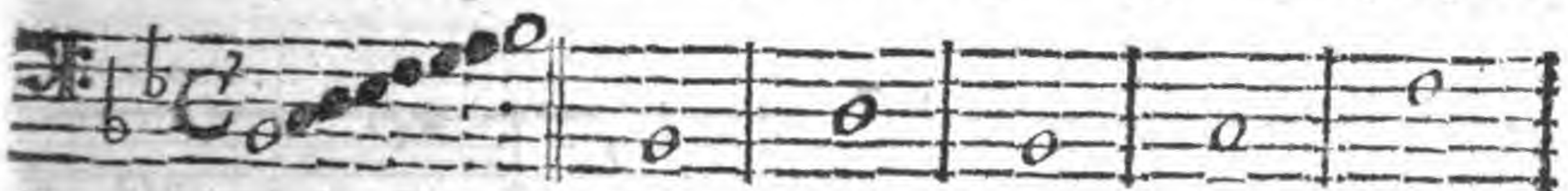
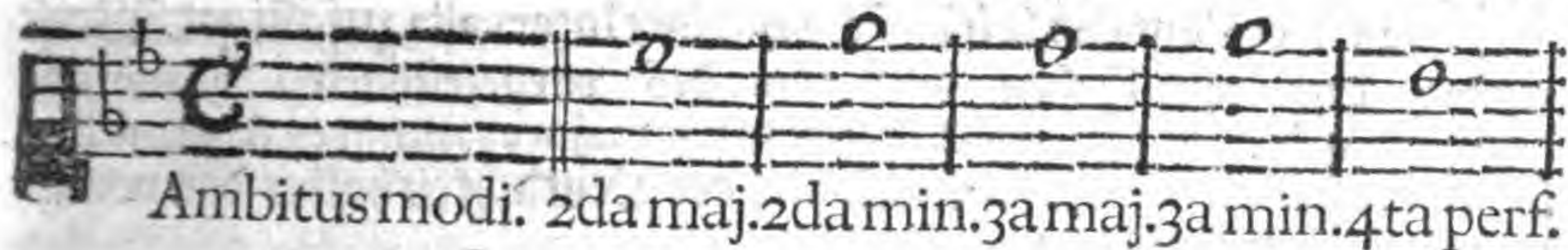
Meinung der Alten die Anschlagung einer einzigen 5te und 8ve das Ohr auff einmahl so vergnüget, daß es niemahls zwey 8ven und zwey 5ten ejusdem specie nach einander zu hören verlanger. (m) Zum andern weil diese beyden Consonantiæ, (als Consonantiæ) keiner Veränderung unterworfen; denn so bald man sie in Majores, oder Minores verändert, so werden sie Dissonantiæ.

§. 26. Die Consonantiæ imperfectæ seynd die 3e und 6te. Man kan sie ex opposito der vollkommenen Consonantien aus zweyerley Ursachen unvollkommen nennen, erstlich weil sie das Ohr nicht auff einmahl so vergnügen mögen, daß es deren nicht viele nach einander anhören könnte; zum andern, weil sie der Veränderung unterworfen, und bald als Majores, Minores und Superflua ihre Dienste erweisen müssen, ohne die Natur einer Consonanz zu verändern.

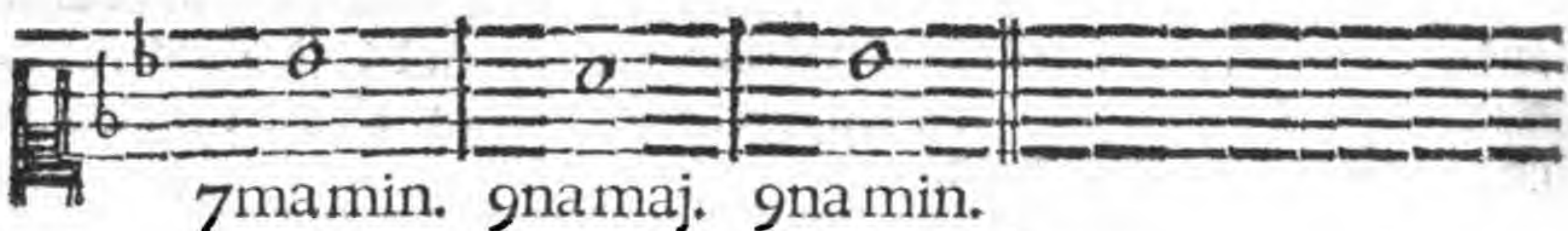
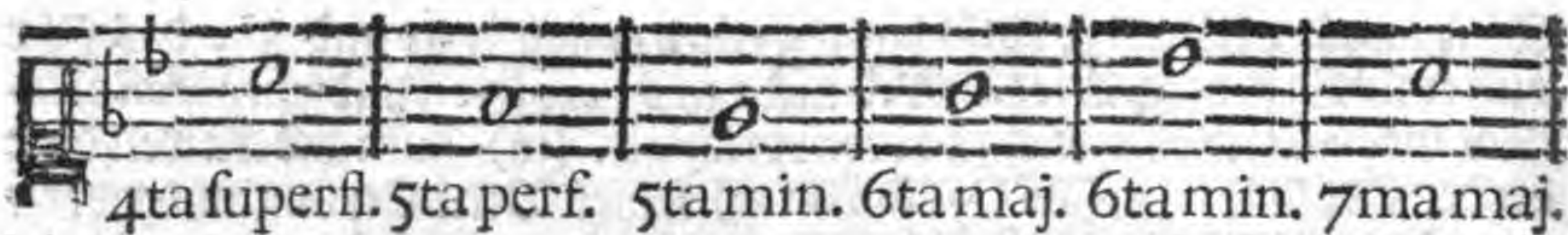
§. 27. Alle Con- und Dissonantien werden wiederum eingetheilet in Naturales, und accidentales. Naturales heißen sie, wenn sich ihre Intervalla schon in dem natürlichen Ambitu des vorgezeichneten Systematis befinden, sie mögen nun an sich selbst majores, minores, oder Superflua seyn. e. g.

2 3

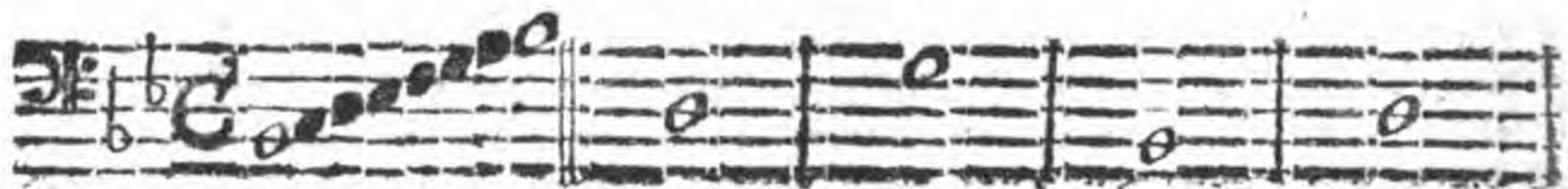
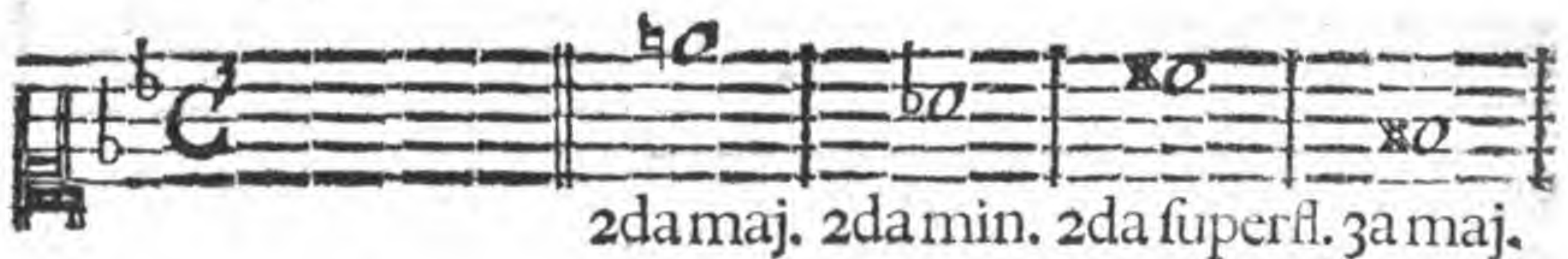
§. 38.

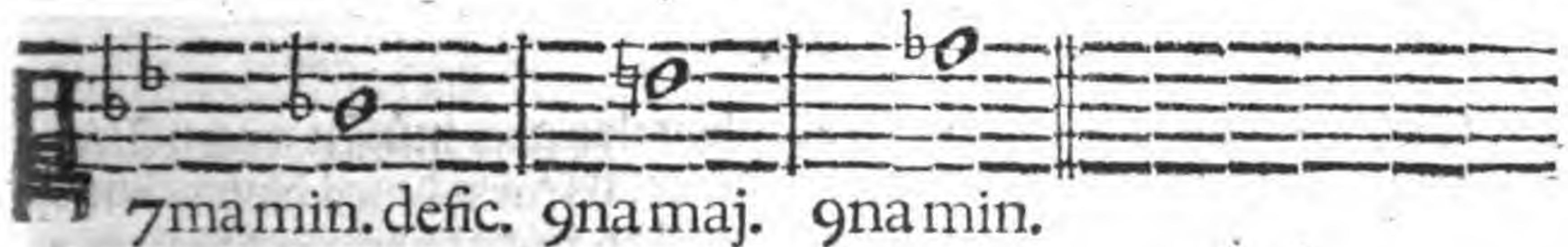
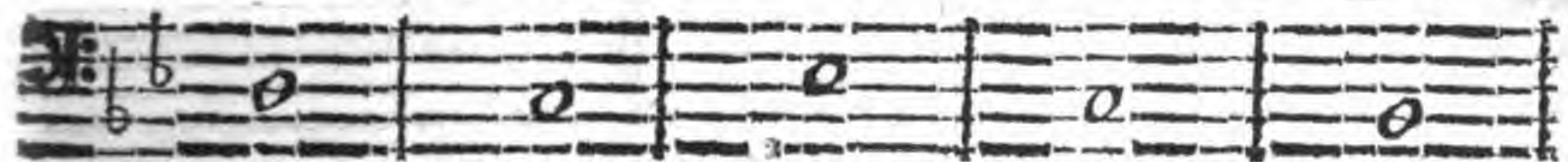


(m) Diese Raion ist zwar bey dem 5ten Verboth hinlänglich; Die Octaven aber kan das Schöre in gewissen Fällen gar wohl vertragen, wenn man sonst damit umzugehen weiß, und keinen abusum daraus machet. Also thun sie, i. E. guten Effect, wenn die Saiten-Instrumenta ein wohl-inventirtes Bass-Thema all'Ottava mitspielen, oder wenn in Stylo Theatralli eine einzeln: Vocal-Stimme, mit einem saubern Piano der Instrumente, all'Ottava alta begleitet wird, und was dergleichen Fälle mehr seynd, da diese 8ven, gleich dem bekannten 8. und 4. Fuß auf der Orgel, als Unisoni, und nicht mehr, als Octaven betrachtet werden.



§. 28. Accidentales heißen sie, wenn ihre Intervalla zufälliger Weise wieder den natürlichen Ambitum des vorgezeichneten Systematis durch ein \sharp , \flat oder \natural in Con- & Dissonantias majores, minores & Superfluas verändert werden. Wir wollen hier der Deutlichkeit halber das vorige Systema modi behalten:





§. 29. Iſo fraget ſich endlich, auff was Arth man alle bißherige Intervalla, oder Con- & Diſſonantias naturales & accidentales in dem mit Ziffern bezeichneten General-Baſſe anzudeuten pflege? Antwort: Die Naturales werden über denen Noten mit ſchlechten Ziffern angedeutet, als 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. übriggens iſt nichts daran gelegen, ob ſie wegen des vorgezeichneten Systematis modi, majores, minores oder Superfluae werden. Folghar würden die in §. 27. angegebene Con- & Diſſonantiae naturales alſo bezeichnet ſtehen :

2da maj. 2da min. 3a maj. 3a min. 4ta perf.
c. dis. d. dis. f.

4ta maj. 5ta perf. 5ta min. 6ta maj. 6ta min. 7ma maj.
a. f. dis. g. b. a.

7ma min. 9na maj. 9na min.
b. a. b.

§. 30. Die Con- & Dissonantia accidentales aber müssen wegen Veränderung des Modi, ihre Ziffern auf besondere Art von denen Naturalibus unterscheiden. Und zwar wann sie wieder das vorgezeichnete System modi, majores oder Superfluae seyn sollen, so wird denen Ziffern ordentlicher Weise ein, (den Clavem iederzeit umb einen halben Ton) erhöhendes \times entweder vor- oder nach gesetzt, oder sie werden auch mehrer Deutlichkeit halber, statt dieses dabey stehenden \times mit einem Strich durchstrichen. Also seynd folgende drey Arten der Bezeichnung, von einerley Geltung:

$\times 2$	$\times 3$	$\times 4$	$\times 5$	$\times 6$	$\times 7$	$\times 9$
$\overline{2} \times$	$\overline{3} \times$	$\overline{4} \times$	$\overline{5} \times$	$\overline{6} \times$	$\overline{7} \times$	$\overline{9} \times$
$\frac{2}{\times}$	$\frac{3}{\times}$	$\frac{4}{\times}$	$\frac{5}{\times}$	$\frac{6}{\times}$	$\frac{7}{\times}$	$\frac{9}{\times}$

§. 31. Sollen aber die Accidentales wieder das vorgezeichnete Systemamodi, minores oder Deficientes werden, so wird denen Ziffern ein, (den Clavem iederzeit um ein Semitonium minus) erniedrigendes b. moll, entweder VOR- oder NACH gesetzt; oder sie werden gleichfalls mehrer Deutlichkeit halber, mit diesem b moll durchzogen. Also seynd folgende drey Arten der Bezeichnung, wiederum von einer ley Geltung:

b ₂	b ₃	b ₄	b ₅	b ₆	b ₇	b ₉
2b	3b	4b	5b	6b	7b	9b
<u>2b</u>	<u>3b</u>	<u>4b</u>	<u>5b</u>	<u>6b</u>	<u>7b</u>	<u>9b</u>

§. 32. Das ♯ wird denen Ziffern gleichfalls bald statt des erhöhenden X bald statt des erniedrigenden b. mollis VOR- oder NACH gesetzt, oder es werden auch wiederum die Ziffern mit eben diesem ♯ durchzogen. Folgar seynd die folgenden Bezeichnungen wieder von einer ley Geltung:

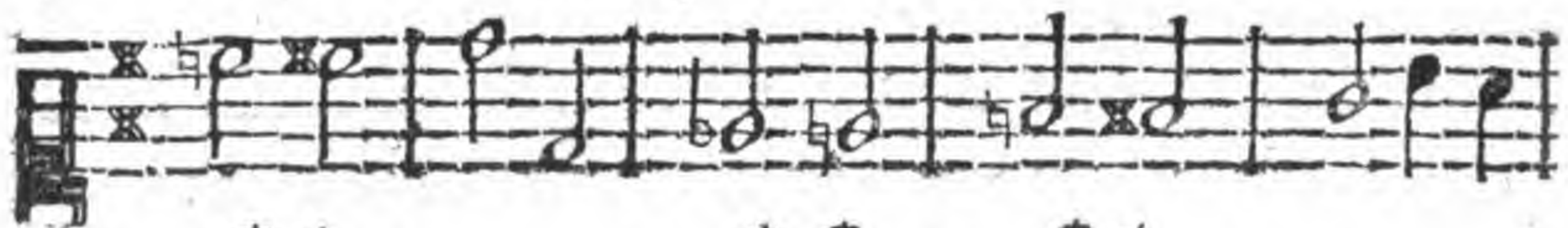
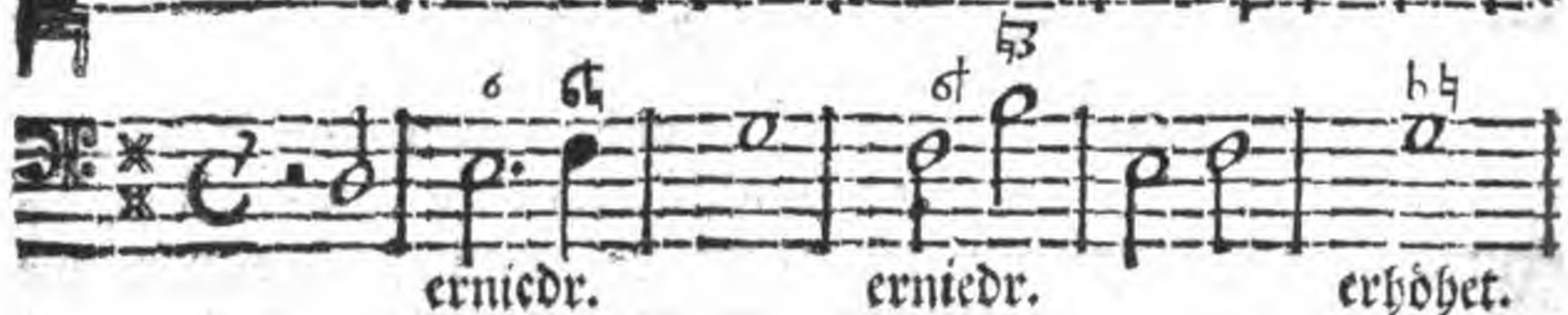
♯ ₂	♯ ₃	♯ ₄	♯ ₅	♯ ₆	♯ ₇	♯ ₉
2♯	3♯	4♯	5♯	6♯	7♯	9♯
<u>2♯</u>	<u>3♯</u>	<u>4♯</u>	<u>5♯</u>	<u>6♯</u>	<u>7♯</u>	<u>9♯</u>

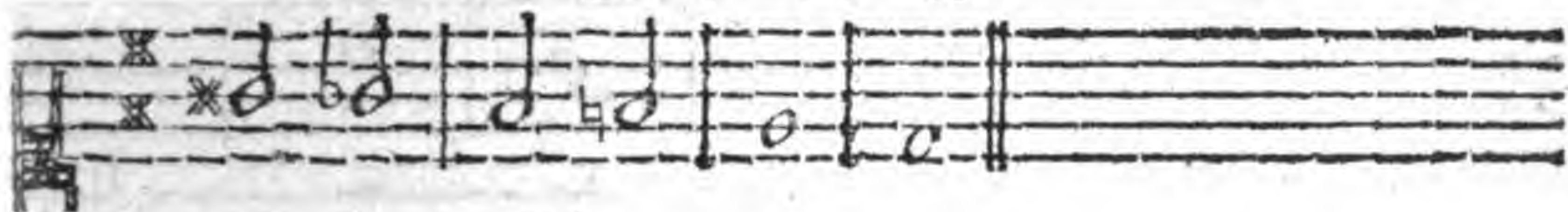
§. 33. Den Unterschied aber genau zu bemercken, wenn dieses, pur Diatonische ♯ den Clavem statt des X erhöht, oder statt des b. mollis erniedriget; so stelle man sich nur die 7. Diatonischen Claves vor, wie solche auf denen Lineen natürlich und ohne Bezeichnung eines X oder b. mollis folgen: e. g.

(n) Insgemein werden die 3a maj. und min. auch nur mit einem einzeIn X. ♯. und b! über der Note angedeutet. Sonst aber muß man sich in Bezeichnung der Ziffern des General-Basses, nach der Landes- Art. richten; in welcher Absicht auch in obigen §§. die sowohl bey uns, als bey andern Nationen gebräuchliche Arten der Signaturen angegeben worden.

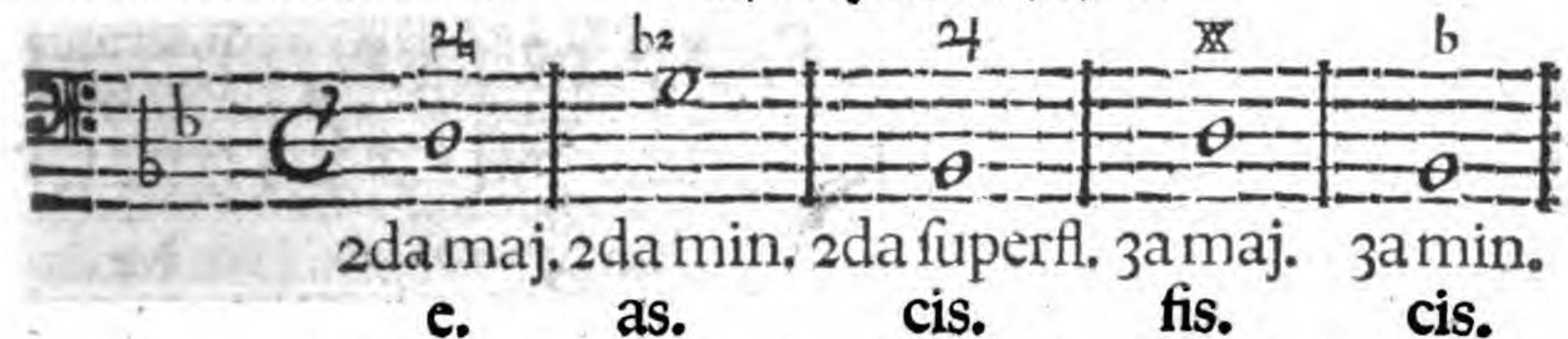


So oft nun einer von diesen 7. Clavibus durch ein, vor der Note oder vor dem Systemate modi, gezeichnetes \times erhöht worden, so erniedriget ihn das darauf folgende \sharp wieder, und setzt ihn in seinen Diatonischen Clavem wieder herunter. So oft aber einer von gedachten 7. Clavibus durch ein, vor der Note, oder vor dem Systemate modi, gezeichnetes b . moll erniedriget worden, so erhöht ihn das darauf folgende \sharp wieder, und setzt ihn in seinen Diatonischen Clavem wieder hinauf. Man kan aus folgendem Exempel den Unterscheid der Erhöhung und Erniedrigung dieses \sharp sowohl in der Ober-Stimme, als denen darüber gesetzten Signaturen bemerken:





§. 34. Nun ist wieder nichts daran gelegen, ob alle bisherige, durch das K. b. und h. angegebene Con- & Dissonantiae Accidentales, von ohngefahr Majores, Minores, Superfluae oder Deficientes werden; weil es hier wiederum von dem vorgezeichneten Systemate modi dependiret. Folgar würden die in vorhergehenden §. 28. gesetzten Con- & Dissonantiae Accidentales im General-Bass also bezeichnet stehen:



9na maj. 9na min.
h. cis.

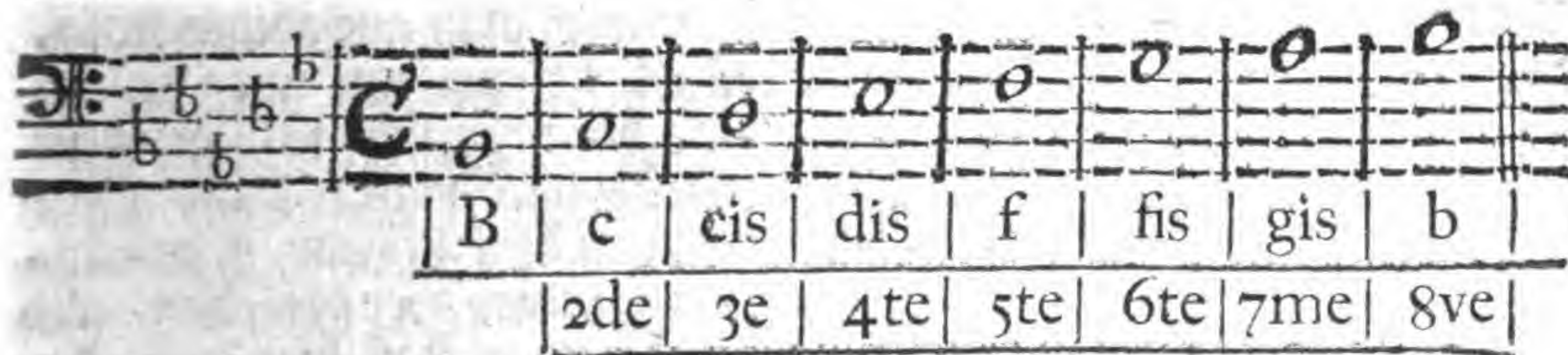
In diesen Exempeln sehen wir, daß die über der ersten und 3ten Note hier gleichgültige, oder beyde erhöhende Signaturen \sharp und \sharp zweyerley Dinge angeben, nemlich die erste deutet 2dam maj. an, die andere aber 2dam Superfluam, warum? Die erste Note (nemlich d) hatte im vorgezeichneten Systemate modi nur 2dam minor: Dis, also kunte, die \sharp den Clavem nicht mehr als um einen halben Ton erhöhen, woraus 2da maj. e. entstande: hingegen hat die 3te Note B. die natürliche 2dam maj. C. schon in ihrem vorgezeichneten Systemate modi, also mußte nothwendig die erhöhende \sharp selbige noch um einen halben Ton höher setzen, woraus 2da Superflua Cis, entstande. Man halte auf gleiche Art die 8te Note gegen die 10te, und die 11te gegen die 13te, so wird sich eben diese raison finden. Daß b. moll anlangend, so sehen wir die 15te und 16te Note, beyde mit der \flat bezeichnet, da sie doch über der erstern 7mam min. über der andern aber 7mam min. defic. angiebet, warum? Die erstere Note B. hatte im vorgezeichneten Systemate modi, schon natürlich die 7mam min. a. also kunte die \flat selbige nicht mehr als um einen halben Ton, nemlich in 7mam min. as erniedrigen; hingegen hatte die letztere Note A. schon die 7mam min. g. in ihrem vorgezeichneten Systemate modi, also mußte nothwendig die allzeit erniedrigende \flat selbige noch einen halben Ton tieffer in 7mam min. defic. versetzen. Und so in denen übrigen Casibus.

§. 35. Bis hieher möchte man zu einer theoratischen Erkänntniß aller Signaturen des General. Basses gelanget seyn: wie aber ein Anfänger eben diese Signaturen practice, mit leichter Mühe über denen Noten, oder auf seinem Claviere finden solle, (zumahl wo das Systema modi, mit $\times \times$ und bb wohl verbrähmet ist,) dieses dürffte noch bey manchen einige

einige Schwierigkeit verursachen. Es ist aber an sich selbst die leichteste Sache von der Welt, wofern man nur (1) das vorgezeichnete System, oder die mit X X und bb bemerckten Claves wohl in Augenschein nimmet. (2) Die gradus der Intervallorum nach denen Lineen richtig abzehlet, wie oben gelehret worden. Wir wollen zu dem Ende in folgenden 2. Modis wenige Exempel geben, wornach man in allen übrigen, leichten und schweren, ja in den allerschwersten Modis Musicis, ohne Mühe verfahren kan:



§. 36. Erstlich nehmen wir den Modum B. moll, und bildet sich hier ein Anfänger vor allen Dingen die 8^{va}m seines vorgezeichneten Systematis wohl ein, welches denen Lineen nach, und auff dem Claviere also lautet:



Gesetz nun, es stünde über der Note B. die Ziffer 6. so zehlet man von dem B. an, 6. gradus aufwärts, da findet sich im 6ten gradu das fis. Wäre aber die Ziffer also bezeichnet: 6[♯] so weiß man schon aus obigen, daß hier das 4. den in Systemate modi befindlichen Clavem um einen halben Ton erhöht, also wäre solchensals das g. (als der über sich nächstgelegene Chromatische Clavis) die verlangte 6[♯]. Gesetz wiederum, es stünde über der Note: cis, die Ziffer 9. so zehlet man von diesen Cis an,

an, 9. gradus aufwärts, da findet sich im 9ten gradu: Dis. Wäre aber die Ziffer also bezeichnet: 19, so weiß man wiederum aus obigen, daß das b den in Systemate modi befindl. Clavem um einen halben Ton erniedriget, und also wäre solchemfalls das D, (als der unter sich nechstgelegene chromatische Clavis) die verlangte 19. Und so gehet es mit allen übrigen Signaturen dieser Arth.

§. 37. Bey dem Modo Fisdur bildet man sich wiederum die 8va Systematis, nach denen Lineen und dem Claviere wohl ein:

2de	3e	4te	5te	6te	7me	8ve
-----	----	-----	-----	-----	-----	-----

Gesetzt nun, es wäre über der Note B. die Ziffer 4. befindlich, so zehlet man von diesen B. 4. gradus anffwärts, da findet sich: dis, zur 4te. Wäre aber die Ziffer also gezeichnet: 44, so weiß man aus obigen schon, daß das x den in Systemate modi befindl. Clavem um einen halben Ton erhöht, also wäre hier das e, (als der über sich nechstgelegene Chromatische Clavis) die verlangte 44. Gesetzt wiederum, es stünde über der Note Fis. die Ziffer 7. so zehlet man von dem Fis an, 7. gradus auffwärts, da findet sich das F. zur 7me. Wäre aber die Ziffer also bezeichnet: 17, so weiß man wiederum aus obigen, daß hier das h den in Systemate modi befindl. Clavem um einen halben Ton erniedriget, folgar wäre hier gleichfalls das e, (als der unter sich nechstgelegene Chromatische Clavis) die verlangte 17. Und so gehet es mit allen übrigen Signaturen dieser Arth; woben nochmahls zuerinnern, daß ein vor der Bals-Note selbststehendes x. h. oder b. niemahls eine Veränderung in Abzehlung der Graduum verursacht, sondern man fahet vor wie nach, von der Linee oder von dem Spatio, worauff die Note steht, auffwärts an zuzehlen, bis man die verlangte Signatur entdeckt.

Das

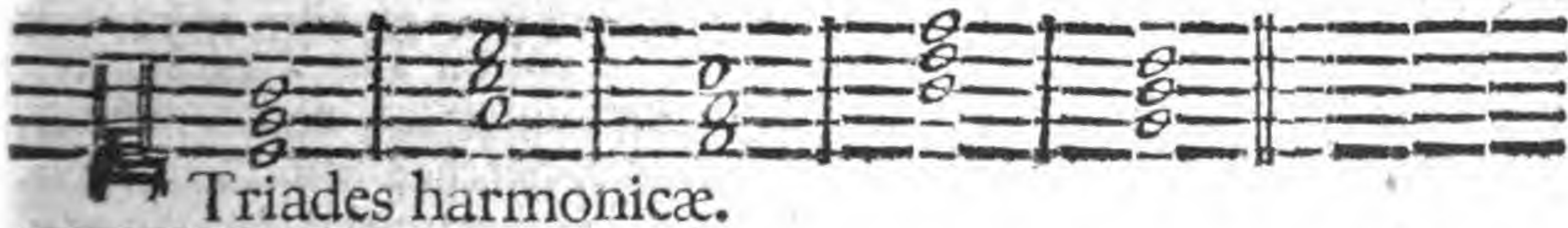
❁ (119) ❁
Das II. Capitel

Von
denen ordentlichen Accorden,
und
wie selbige denen Incipienten nutzbar bey-
zubringen.

§. 1.

Bisher haben wir von dem Wesen und Eintheilungen der musicalischen Intervallen, oder Con- und Dissonantien gehandelt; hinführo werden wir von deroselben Gebrauch und würcklichen Zusammensetzung einer völligen Harmonie zu reden haben.

§. 2. Die erste und vornehmste Zusammensetzung vieler Consonantien, woraus eine Musicalische Harmonie entspringet, ist die, allen Musicis *ba Tri...* Trias harmonica, oder eine aus drey Stimmen zusammen gesetzte harmonie, welche bestehet in der Bass, (dem fundamental-clave) Tertia und **Quinta. e. g.**



Triades harmonicae.

§. 3. Von dieser Triade harmonica, pfleget man mit Recht zu sagen, sie seye dergestalt vollkommen, daß wenn man auch hundert und mehr Stimmen dazu componiren wolte, so können sie alle nichts anders, **als**

als eine in höhern oder tieffern Octaven geschehene Wiederholung eben dieser Triadis seyn; daher wer die 4te Stimme zur Triade harmonica erfinden will, der fängt von der Vermehrung der baseos an, die man nemlich in der Octava wiederhohlet, und alsdenn wird sie getauffet: Trias harmonica aucta, die vermehrte Trias harmonica; welche man sonst auch mit einem Worte zu nennen pfleget: einen ACCORD, oder ordinairen (a) Satz und Griff, zum Exempel, die Accorde zu denen 7. Clavibus der Music seynd folgende:



§. 4. Diese ordinairen Accorde seynd die ersten Exercitia practica vor einen Incipienten, welcher auf dem Clavier gar keine, oder sehr wenige Principia hat. Man läffet ihn derowegen selbige zu iedweden von diesen 7. Clavibus, bald in der Ordnung, bald ohne Ordnung so lange suchen, und wiederhohlen, biß er sie insgesamt in der Faust hat, und ohne Anstoß weiß, was zu iedem Clave die 3a 5ta und Octava sey: alsdenn ist es Zeit weiter zu gehen.

§. 5. Weil nun bey iedweden von diesen Accorden 3. Haupt-Stimmen über dem Bass-Clave sich befinden, nemlich die 8va oder vermehrte Basis, die 3a und 5ta, so ist auch natürlich, daß diese 3. Stimmen in der Ordnung 3 mahl können verwechselt werden, nemlich, einmahl die 5te oben,

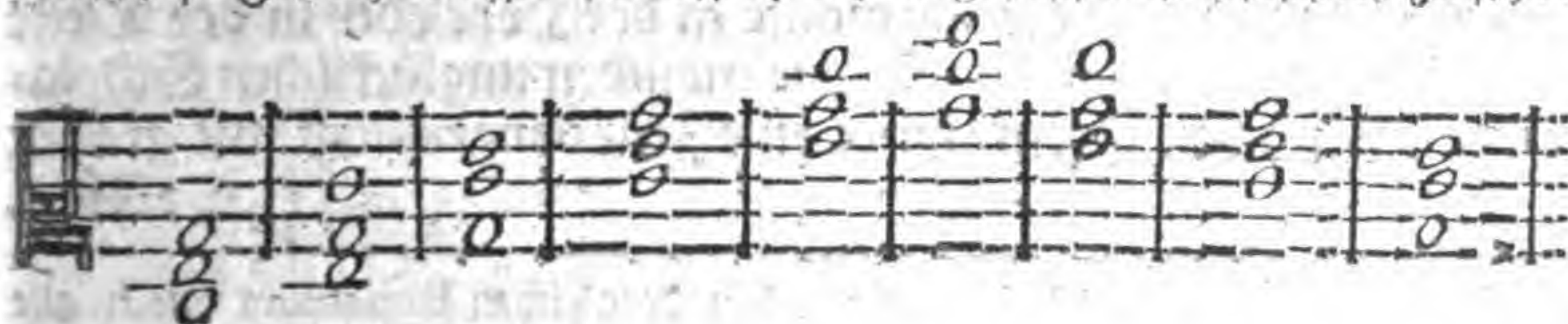
(a) Zum Unterscheide der Extraordinairen Accorde, wovon das folgende Capitel handelt.

oben, das andere mahl die 8te, das drittemahl die 3te oben. Zum Ex-
 pempel, die Accorde zu A, und C,



§. 6. Diese dreyfache Verwechselung der obersten Stimmen eines
 Accordes, nennet man sonst: Die drey Haupt-Accorde. Auf diesen
 beruhet sehr viel im General-Basse, und können sie bey ermangelnder gu-
 ter Ausführung, eben so viel Schwierigkeiten verursachen, als sie hingegen
 die Sache leichter machen, wosern man selbige recht gründlich tractiret.

§. 7. Man exerciret also gemeldte drey Haupt-Accorde dergestalt.
 durch obige 7. musichische Claves, daß man sie durch alle Octaven des Cla-
 viers, bald in der Höhe, bald in der Tieffe, bald ordentlich, bald ohne ord-
 nung heraus suchen lässet. Zum Exempel, man will den Accord G
 wohl exerciren, so saget man dem Scholaren, daß sich selbiger vielfältig
 in denen vier gestrichenen Octaven befinde; und also gehet man alle
 Accorde zu gedachtem Clave G. durch das ganze Clavier rück- und vor-
 warts folgender massen durch, ohne selbige auf das Pappier zu schreiben.





§. 8. Hat man dieses in der Ordnung wohl exerciret, so fraget man einen Incipienten nunmehr auch ohne Ordnung: Zum Exempel, er solle den Accord zu G. anschlagen, da die 5te oben, und zwar in der zwey gestrichenen Octave des Clavieres: Ferner in der eingestrichenen Octave des Clavieres, da die 8ve oben: in der zwey gestrichenen Octave, da die Tertie oben: in der eingestrichenen Octave, da die Tertie oben &c. Man wechsle so oft mit diesem Accord, bis man siehet, daß er sich durch alle Octaven des Clavieres fertig in der Faust befindet.

§. 9. Wie man nun mit diesem Clave G. verfahren, eben so verfähret man mit denen übrigen 6. Clavibus der Music, (a) welches Exercitium, ob es gleich anfänglich etwas mühsam scheint, so giebt es doch denen Incipienten auf dreyfache Art einen ungemeinen Vorsprung. Dennerstlich bekommen sie hierdurch einige Ideam von dem Clavier und General-Bass im Kopff, ehe sie einmahl diesen anfangen: Hiernächst wissen sie bey dem würcklichen Anfange desselben, die zu jedem Clave gehörigen 3en, 5ten, 8ven &c. albereit auswendig, und können also vollkommene Attention auf die nothwendigen Regeln haben. Drittens ist es ihnen bey fernern Progressen einerley, ob sie die harmonie in der Höhe oder in der Tieffe suchen sollen, und gehet ihnen nicht, wie manchen unglücklichen Scholaren, welche endlich von ihrem Maitre eine Zeile General-Bass mit grosser Mühe,

(a) Wer einen tüchtigen Scholaren hat, kan dergleichen Exercitium durch alle zwölf chromatische Claves oder halbe Tone, mit ihm anstellen. Will man nun über jedweden Clave zugleich die Abwechselung der darüber stehenden 3en major. und minor. mitnehmen, so gehet man solcher gestalt alle 24. Triades harmonicas, und folgar alle in der Natur befindliche ordinaire Accorde durch.

Mühe, und ohne Judicio erlernet, so bald aber, als ihnen in eben dem Exempel, die Hand etwas tieffer oder höher gesetzt wird, so seynd die schon erlernten Noten wiederum lauter Spanische Dörffer, und dieses zu ihren grösten Schaden und Aufenthalt. Weilt also in dergleichen Methode und Exercitio ein vielfacher Nutz verborgen; als werden wir durch den ganzen ersten Theil dieses Tractates daken verbleiben.

§. 10. Biß hieher haben wir bey einzelnen Accorden mehr das Clavier, als den General-Bass selbst exerciret; nummehr erst fänget man an, dem Incipienten ganze Zeilen von unterschiedenen auf einander folgenden Accorden vorzuschreiben, wozu folgendes Exempel dienen kan:



§. 11. Bey Anfang dieses Exercitii nimmt man hauptsächlich zwey Regeln in acht. Die erste Regel ist: Daß in der Music überhaupt niemahls zwey Stimmen mit einander in Octaven oder 5ten fortgehen dürfen. Also würde das nur gegebene Exempel folgender m. i. s. s. e. n. g. a. n. g. v. i. t. i. o. s. gespielt, weil die Ober-Stimme das einemahl mit dem Basse in lauter Octaven, das andere mahl in lauter 5ten einhergehet, welches sonderlich in denen äussersten Stimmen zu vermeiden:



§. 12. Diese und andere ungeschickte Gänge im General-Basse desto leichter zu vermeiden, so mercket man sich auch die andere Regel: nemlich,

Daß man niemahls mit denen Händen unnöthige Sprünge machen, sondern so viel möglich mit sanffter Bewegung iederzeit den nächstgelegenen Accord suchen solle. Also wäre folgende Arth zu spielen wiederum vitios und ungeräumt:



§. 13. Hingegen wird dieses Exempel auf alle folgende Arthen wohlgespielt: und zwar, weil wir das Exerentium durch die drey Haupt-Accorde anstellen wollen, so fangen wir von dem Accorde an, da die Octave in der Ober-Stimme lieget, da denn die Connexion aller Accorde ohngefehr also gerathen möchte:



§. 14. Ein Anfänger muß eben diesem Haupt-Accord in der Tiefe des Clavieres versuchen; woben einmahl vor allemahl zur Nachricht dienet, daß nichts daran gelegen, ob man die Bass-Noten, (sonderlich wann die Hände ein ander im Wege seynd,) eine Octave tieffer oder hoher will nehmen, als sie stehen, oder ob man sie auch in würcklichen Octaven doppelt einher-

einherreten lasse. Wir werden von allen Exempel anführen, vorzusehen es folgendes: (b)



§. 15. Nun versucht man den andern Haupt-Accord, da die 3e oben liegt, und könnte das Accompagnement ohngefähr also gerathen:



§. 16. Will man eben diesen Haupt-Accord in der tieffen Octave versuchen, so möchte es ohngefähr auf diese Art ausfallen:



(b) Es ist bey Eingang des ersten Capitels erfordert worden, daß ein Incipiente des
 Q. 3 Gene-

§. 17. Nunmehr versuchet man den dritten Haupt- Accord, da die te in der obern Stimme lieget, und zwar erstlich in der hohen Octave:



§. 18. In der tieffen Octave könnte es also folgen:



§. 19. Nunmehr ist es Zeit, noch eine, bey dem Exercitio der ordi-
nair Accorde sehr nöthige Regel mit zu nehmen, und zu förderst zu frä-
gen, was in der Music, oder auf dem Clavier Motus rectus und motus
contrarius sey?

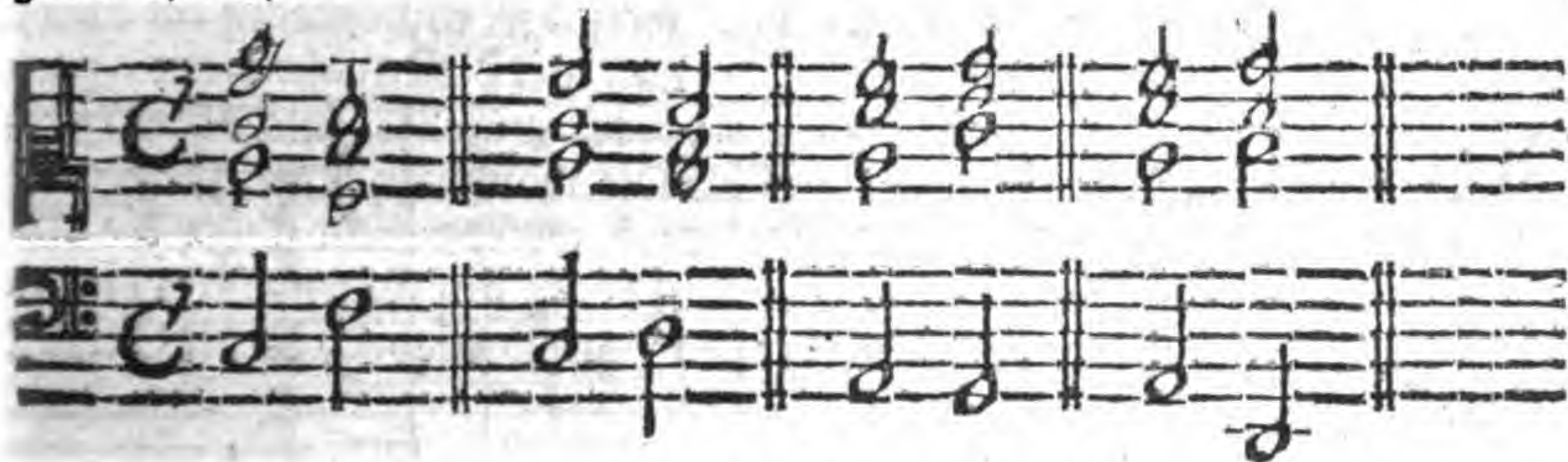
§. 20. Motus rectus, oder die gleiche Bewegung ist, wenn beyde
Hände auf dem Clavier sich zugleich aufwärts, oder zugleich nieder-
wärts bewegen, zum Exempel:

§. 21. Motus

General-Basses, alle in demselbigen vorkommende Claves signatas, oder vorgezeich-
nete Schlüssel verstehen solle: also werden in diesen und folgenden Capiteln die
Alt-und Tenor-Zeichen nicht incommod fallen.



§.21. Motus contrarius, oder die Gegenbewegung ist, wenn beyde Hände in der Bewegung entweder zusammen, oder von einander lauffen, zum Exempel:



§.22. Wann nun zwey Bass-Noten per gradum steigen oder fallen, so muß man iederzeit den Motum contrarium gebrauchen, wofern bey dergleichen Accorden nicht ungeschickte Gänge entstehen sollen, z. E.



§.23. Libero



§. 23. Ueberhaupt ist der motus contrarius in General Basse einer der größten Vortheile, wodurch man alle verdächtige Progressus mit dem Basse ganz sicher vermeiden kan. Und weil also nicht wenig an dieser Lehre gelegen, so ist nicht undienlich, daß man mit diesem Motu ein à partes Exercitium durch die drey Haupt-Accorde anstellet, und denen Incipienten hierzu ein eigen Exempel vorschreibet, worinnen er auf alle Noten gar genau Achtung zu geben genöthiget wird, wofern nicht wider die Regel pecciret werden soll. Das Exempel konte auf folgende Art eingerichtet werden, und zwar aus dem ersten Haupt-Accord, da die Octava oben:



§. 24. Wer dieses in höhern oder tieffern Octaven versuchen will, kan es thun; wir erspahren hier den Platz, und gehen gleich zum andern Haupt-Accord, da die 3e oben ist, welcher ohngefehr also gerathen möchte:



§. 25. Dieses kan man wieder in der tieffen Octave exerciren: wir aber gehen alhier zum dritten Haupt-Accord, da die 5te in der Obergstimmme sich befindet:





§. 26. Es kan auch dieses gar leicht in der tieffen Octave probiret werden. Seynd nun alsdenn alle in diesem Capitel vorgeschriebene Exempel, durch die drey Haupt- Accorde dergestalt exerciret worden, daß man sie fertig in die Faust gebracht, und nicht etwan auswendig gelernt, wie der Papagen sein Liedgen; so ist der erste Grundstein zum General-Basse gelegt.

§. 27. Nur dieses ist hier noch zu erinnern, daß wenn in denen bisherigen Exempeln die Accorde der rechten Hand, durch und durch über den General-Bass gesetzt worden, es nicht die Meinung habe, einen Incipienten dahin anzuhalten, daß er accurat diese Accorde durch das ganze Exempel in eben der vorgeschriebenen Ordnung behalten solle und müsse: sondern es ist genug, daß ein Maitre seinen Scholaren nur die rechte Hand in denjenigen Accord setzet, welchen er tieff oder hoch anfangen soll, alsdenn läßt er ihn selbst weiter suchen, wie die harmonie auf einander folgen will. Ein Liebhaber aber stellet sich obige Exempel zum Modelle vor, und informiret sich selbst daraus, wie alle ordinaire Accorde nach denen Regeln geschickt zu tractiren seynd.

§. 28. Ben Ende dieser Lehre fällt noch eine wichtige Frage vor, nemlich: Ob alle oben gegebene Exempel nicht könten vollstimmiger tractiret werden, oder: Ob der General-Bass überall ben dergleichen vierstimmigen Accompagnement nothwendig verbleiben müsse?

§. 29. Hierauf gründlich zu antworten, so ist bekannt, daß die alte Welt den General Bass nach der ersten Erfindung desselben sehr schwachstimmig

stimmig tractirete, und war noch in denen letzten Jahren des verwichenen Seculi ein dreystimmiges *Accompagnement*, (da bald die rechte, bald die linke Hand eine Stimme allein, die andere Hand aber die zwey übrigen Stimmungen führte,) nicht eben gar zu rar, weil die Alten sich bey dem *Accompagnement* vollstimmiger Instrumente mit der Triade harmonica simplici, und denen nöthigsten Essential Stimmen iedwedes musicalischen Satzes begnügten. In folgenden Zeiten aber dachte man mehr auf Triadem harmonicam auctam und Verdoppelung mehrerer Essential-Stimmen der musicalischen Sätze, dahero wurde das 4. stimmige *Accompagnement* mehr mode, welches man zwar anfänglich vor beyde Hände gleich theilte, nemlich zwey Stimmen in der rechten, und zwey Stimmen in der linken Hand, um hierdurch die Künste eines wohl-regulirten Quatro zu zeigen, (gleichwie noch heut zu Tage in gewissen Fällen und sonderlich auf Orgeln bey schwacher Music. von berühmten Meistern practiciret wird.) Weil aber diese Art nicht überall, und sonderlich bey nachgehends, (wider die Lehre der Alten) eingeführten Gebrauch sehr geschwinder Bässe, nicht applicabel war: als wurde dieses 4. stimmige *Accompagnement* vor die Hände ungleich eingetheilet, nemlich drey Stimmen vor die rechte Hand, und die einzige Bass-Stimme vor die linke Hand, welche jedoch (wie oben gemeldet,) den Bass an solchen Orten in lauter Octaven fortzuführen, die Freyheit bekam, wo sie nicht von der Geschwindigkeit der Noten und der Mensur, verhindert wird.

§. 30. Dieses letztere nun ist heutiges Tages das gebräuchlichste und fundamentaleste (c) *Accompagnement*, welches man allen Anfängern zu lehren pfleget, und welches wir in der ersten Section dieses Buches durchgehends ausführen werden. Diejenigen aber, welche albereit in

R 2

der

(c) Weil in selbigen denen Incipienten die Essential-Stimmen aller harmonischen Sätze, die unentbehrlichen Resolutiones aller Dissonantien, und die Regelmäßigen Progressiones verschiedener Stimmen zugleich, nothwendig gelehret werden müssen; Dergleichen Künste sonst bey einem alzu vollstimmigen *Accompagnement*, (wovon wir gleich igo handeln werden,) eines Theils inapplicabel, andern Theils aber nicht anders als ohne Ordnung, und unvollkommen tractiret werden können:

der Kunst geübet, suchen gemeiniglich, (sonderlich auf denen Clavecins) die harmonie noch mehr zu verstärken, und mit der linken Hand eben so vollstimmig, als mit der rechten zu accompagniren, (d) woraus denn nach Gelegenheit der Application beyder Hände ein 6. 7. bis 8. stimmiges Accompagnement entsteht. Von diesen ist hier die Rede, und fraget sich also, worinnen die Künste bestehen?

§. 31. So schwer, als dergleichen vielstimmiges Accompagnement unexercirten zu scheinen pfleget, so leichte muß es hingegen denenjenigen fallen, welche den General-Baß auf oben angefangene Art wohl accompagniren lernen, wofern sie nur einen einzigen Vortheil hierbey in acht nehmen, welchen wir hiermit deutlich erklären wollen.

§. 32. Man bemühe sich nemlich, nur die äußerste Stimme der rechten Hand so geschickt zu erfinden, daß sie mit dem Baße ohne 5ten, 8ven, (e) oder sonst vitiöse Progressen einhergehe, (wie oben gelehret worden,) die

(d) Je vollstimmiger man auf denen Clavecins mit beyden Händen accompagniret, je harmoniöser fället es aus. Hingegen darff man sich freylich auf Orgeln, (sonderlich bey schwacher Music und aussers dem Tutti,) nicht zusehr in das allzu vollstimmige Accompagnement der linken Hand verlieben, weil das beständige Gemurre so vieler tieffen Tone dem Ohre unangenehm, und dem concertirenden Sänger oder Instrumentisten, nicht selten beschwerlich fället. Das Judicium muß hierbey das beste thun.

(e) Es fraget sich: Ob man in Clavier-und andern Sachen vollstimmiger Instrumente, dergleichen vitiöse Progressen in denen partibus extremis, nicht durch die in der Composition bekannte Verwechselung der Stimmen, entschuldigen könne? Ich sage nein dazu, weil dergleichen 5ten und 8ven nicht allein in die Augen, sondern auch gar deutlich in die Ohren fallen, so lange sie nemlich auf dem Instrumente selbst, sowohl als in dergleichen partitur, einmahl vor allemahl die äußersten Stimmen verbleiben, folgar man sich hier die prätendirte Verwechselung der Obern mit der nechsten Mittel-Stimme, nur in Gedancken einbilden muß. Hingegen hat es mit einer realen Verwechselung separirter Vocal-und Instrumental-Stimmen ganz eine andere Beschaffenheit, weil das Gehöre dergleichen Betrug propter differentiam vocum & Instrumentorum, distantiam loci, personarum &c. gar leicht passiren läffet. Ich rede hier mit verständigen Musicis, und also brauchet es keiner weitläufftigen Erklärung, sonst könnte man ein ganzes Capitel von dieser Materie schreiben.

Die weite Distanz aber, oder den leeren Raum zwischen der obersten Stimme und dem Basse, suche man mit beyden Händen dergestalt auszufüllen, daß die rechte Hand alle im Accord unter sich nechstgelegene, die linde Hand aber alle im Accord über sich nechstgelegene zwey bis drey Mittel-Stimmen ergreiffe, ohne sich in geringsten an die, in gedachten Mittel-Stimmen ohngefähr vorfallenden 5ten und 8ven zukehren, (f) so wird das Accompagnement beyder Hände, ohne weitere Künste jederzeit 6. 7. bis 8. stimmig ausfallen. Die Exempel machen die Sache klar.

§. 33. Gesezt, wir hätten folgende 4. Bass-Noten vor uns: a. d. g. c. Hierzu solten die 4. Noten: \overline{e} . \overline{f} . \overline{d} . \overline{c} . zur Ober-Stimme der rechten Hand dienen. Nun finden wir zwischen dem leeren Raume (vacuo) dieser zwey äußersten Stimmen, von der Höhe des Soprani an, bis zu der Tieffe des Basses folgende mit schwarzen Noten bezeichnete Mittel-Stimmen:



R 3

Die

(f) Weil sie von denen äußersten Stimmen verdeckt, und also mit raison, durch die gewöhnliche Verwechslung der Stimmen, entschuldiget werden; wie es denn hier nach Lamberts Ausspruch, in oben gedachten seinem Tractat vom General-Bass heisset: Comme la Musique n'est faite que pour l'oreille, une faute, qui ne l'offense pas, n'est pas une faute: Die Music ist allein vor die Ohren gemacht, also ist derjenige Fehler vor keinen Fehler zu rechnen, welcher die Ohren nicht beleidiget. Man muß aber auch acht haben, daß dergleichen Fehler die Ohren in der That nicht beleidigen, i. e. daß sie von ihren nechsten Stimmen so umgeben, oder von der Menge der Mittel-Stimmen so überschüttet werden, daß sie das Gehöre schwerlich oder gar nicht unterscheiden möge: sonst seynd sie allerdings,

Diese Mittel - Stimmen giebet man theils der rechten Hand, theils der linken Hand zu ; jedwede greiffet zu ihren nachstgelegenen Stimmen, bald mehr bald weniger , nachdem die Application der Hände, oder die Commodität des Accompagnisten es leiden will. Folglich würde hier das vollstimmige Accompagnement obiger 4. Noten ohngefehr also vor beyde Hände getheilet werden:



Oder:



§. 34. Will man die hohen Bass - Noten in der Tieffe nehmen, so bekommen beyde Hände mehr Platz, und das Accompagnement kan hier und dar vollstimmiger ausfallen, zum Exempel:



Oder:



§. 35. Hier

(ich meyne, wenn sie fein treuherzig in der Menge begangen werden,) unter eben diejenigen Grammaticalischen Fehler zu rechnen, welche nicht einmahl die Entschuldigung eines: *errare humanum*, oder menschlichen Versehens leiden.

§. 35. Hieraus ist leicht zu ersehen, daß die größten Künste eines sehr vollstimmigen Accompagnementes, bloß auf der Observation der beyden äußersten Stimmen, und also auf denen Fundamentis eines regulirten vier stimmigen Accompagnementes beruhen. Wir wollen zu dessen völliger Erläuterung aus obigen, in diesem Capitel gegebenen vier stimmigen Exempeln etliche heraus nehmen, und mit Beybehaltung der Ober-Stimme zum Basse, ein vollstimmiges Accompagnement daraus formiren: jedoch sey uns erlaubt, die alda in 4tel Noten bestehende beyden äußersten Stimmen, alhier in lauter ganze Tacte zu verwandeln, damit sich das mittlere vollstimmige Accompagnement von besagten äußersten Stimmen desto eher unterscheiden möge.

§. 36. Diesemnach würde das oben §. 13. befindliche Exempel vollstimmig ohngefähr also lauten:



§. 37. Setzet man die rechte Hand höher, um einen vollstimmigen Accompagnement mehr Platz zu geben, oder die Bass-Noten in der Höhe unverändert zulassen; so möchte das §. 15. oben befindliche Exempel also gerathen:

§. 38. Eben



§.38. Eben so kan man es mit allen fibrigen, oben befindlichen Exempeln probiren, woben noch diese Regel mitzunehmen: Daß ie näher die Hände zusammen gehalten werden, (damit zwischen denen Mittel-Stimmen der rechten und linken Hand, kein alzugrosser Raum, oder vacuum entstehe,) ie harmonischer fället das Accompagnement aus. Dahero, wenn beyder Music albereit die Bässe mit Instrumenten so besetzt seynd, daß man nicht nöthig hat den General-Bass mit einhergehenden Octaven der linken Hand zu verstärcken, so nimmet man lieber die tieffen Bass-Noten desto vollstimmiger in der Höhe, damit beyde Hände genauer an einander schliessen, und zugleich die harmonie mehr in denen Acutis (hohen Tönen) extendiret werde. Das oben §.25. befindliche Exempel mag uns hier zur Erläuterung dienen:

§.39. Wie



§. 39. Wie es nun im vollstimmigen Accompagnement mit denen ordinairen Accorden erget, so erget es auf gleiche Art mit allen übrigen musicalischen Sätzen, wovon wir in künftigen Capiteln jedesmal vollstimmige Exempel beifügen werden. Voriko kehren wir wiederum zu unsern vier stimmigen Accompannement.



6

Das

Das III. Capitel, Von denen Signaturen des General-Basses, und wie selbige ordentlich und gründlich zu tractiren.

§. 1.

So wie die bißhero abgehandelten ordinairen Accorde, die einzigen musicalischen Sätze seynd, welche bey einem beziffer-
ten General-Basse ordentlicher Weise (a) nicht bezeichnet werden: Also müssen hingegen alle übrige musicalische Sätze oder extraordinair Accorde, sie mögen von Consonantien oder Dissonantien zusammen gesetzt seyn, iederzeit durch eigene Ziffern über denen Noten angedeutet werden.

§. 2. Die Harmonie einer vollstimmigen 6te ist, nechst gedachten ordinairen Accorden, noch die einzige mögliche Zusammensetzung vieler frey und ungebundenen (b) Consonantien. Alle übrige Species
Harmonia

(a) So lange ihnen nemlich über eben der Note keine Extraordinair-Accorde an die Seite gesetzt werden, zum Exempel:



(b) Ungebundene Consonantien heißen die 3te, 5te, 6te und 8ve, so lange sie ihrer Natur gemäß, weder syncopiret, noch resolviret werden. Gebundene Conso-

Harmoniaë werden iederzeit gegen den Fundamental-Clavem entweder eine würckliche Dissonanz, (zum Exempel, die 2. 4. 7. 10.) oder wenigstens eine gebundene Consonanz, welche gleich einer Dissonanz tractiret wird, aufzuweisen haben.

§. 3. Die über der Note bezeichnete 6te hat ordentlich die 3te und 8ve in ihrer harmonie. Man kan aber diese sonst berücktigte 8ve auf allerhand Art motu recto & contrario brauchen, so lange keine ungeschickte Progressen daraus erfolgen, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen. Des Motus contrarii aber bedienet man sich alsdenn am geschicktesten, wenn die 6ten per gradus auf- und absteigen, wie das letzte Exempel ausweist:

§. 4. So

nantien aber werden die ersten drey alsdenn genennet, wenn sie sich freywillig binden, zugleich von andern Stimmen syncopiren, und nachgehends unter sich resolviren lassen, wie wir unten Exempla finden werden.

§. 4. So bald aber besagte 8ve bey der 6te vitiöse und ungeschickte Gänge verursacht, so läßt man sie entweder gar weg: Zum Exempel, bey auf- und absteigenden 6ten, oder wo es sonst die Bequemlichkeit der Hand, die Modulation der Stimme, die anzubringende Manier, und dergleichen erfordert:

The musical notation consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a sequence of chords and trills. The second system shows a similar sequence, with some chords being empty staves, indicating a continuation or a specific performance instruction.

Oder man verdoppelt statt selbiger viel natürlicher (c) die 3e und 6te, (Eine unter beyden.) Damit man aber deutlich begreiffe, wie und bey welcher Gelegenheit diese Vermehrung oder Verdoppelung der 3e und 6te anzustellen, so sehe man folgende 8. Exempel verdächtiger und vitiöser Pro.

(c) Daß bey dem 6ten Accord die Vermehrung der 3e und 6te viel natürlicher sey, als die Vermehrung der Baseos, solches kan man aus ihrem Ursprunge, nemlich aus der Verkehrung des ordinären Accordes, (welcher bald zum Majorem, bald Minorem bey sich hat,) gar leicht beweisen. Denn wenn man, zum Exempel,

Progressen an, und suche eben diese Bass-Noten wieder, in denen Exempeln des folgenden §. so wird man die durch die Verdoppelung der 3e und 6te, geschehene Correction der übeln Gänge finden:

§ 3

§.5. An

in denen beyden Accorden $\left\{ \begin{array}{c} \text{d} \\ \text{a} \\ \text{f} \\ \text{D} \end{array} \right\}$ und $\left\{ \begin{array}{c} \text{d} \\ \text{a} \\ \text{fis} \\ \text{D} \end{array} \right\}$ das fis und f. mit dem Bass-

Clave verwechselt, so kömmt beydes mahl eine verdoppelte 6te heraus, nemlich:

$\left\{ \begin{array}{c} \text{d} \\ \text{a} \\ \text{a} \\ \text{F} \end{array} \right\}$ und $\left\{ \begin{array}{c} \text{d} \\ \text{a} \\ \text{a} \\ \text{fis} \end{array} \right\}$

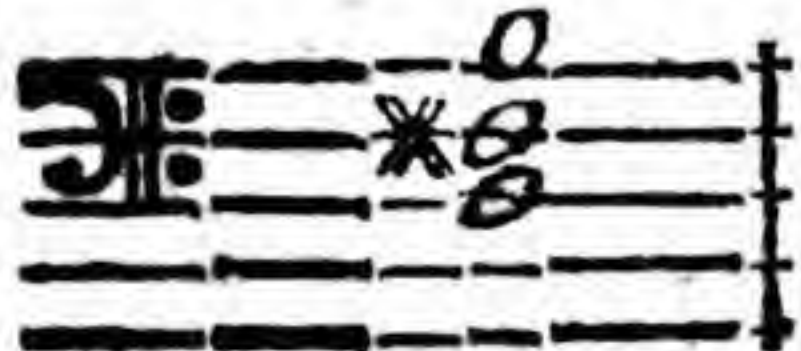
Gleichwie nun regulariter, und nach aller Componisten

§. 5. In denen ersten beyden Exempeln dieser verdächtigen und übeln Progressen, gehet oben die mittlere Stimme der rechten Hand mit dem

Meynung, die 8ve und 5te im ordinairen Accorde allzeit eher können vermehret werden, als die 3e, also werden auch bey Verkehrung solcher Stimmen natürlicher Weise die 6te und 3e eher vermehret, als die 8ve, welche nur eine superstruirte 3e ist, und thut die geschehene Verkehrung gar nichts zur Sache. Hier möchte man aber fragen: Ob denn die 3a Maj. bey der 6te mit gutem Gewissen könne vermehret werden, da die 3a maj. von denen Alten einer Härtigkeit beschuldigt, und folgar deren Verdoppelung in wenig Stimmen verbothen worden? Hierauf ist mit Unterscheid zu antworten. Erstlich, den Accord der 6te betreffend, so kan dessen 3a maj. (naturalis und accidentalis,) so lange sie die 6tam maj. in Gesellschaft hat, nur deswegen mit gutem Gewissen verdoppelt werden, weil sie in diesem Falle nicht einmahl, als eine 3a maj. sondern als eine superstruirte 5te

anzusehen ist. Zum Exempel: Die 3a maj. naturalis des 6ten- Accordes, $\left\{ \begin{smallmatrix} a \\ e \\ c \end{smallmatrix} \right\}$

ist nichts anders, als die veritable 5te des ordinairen Accordes, $\left\{ \begin{smallmatrix} e \\ c \\ A \end{smallmatrix} \right\}$ und die

3. maj. Accidental. des 6ten- Accordes:  ist wieder nichts

anders, als die veritable 5te des ordinairen Accordes: $\left\{ \begin{smallmatrix} fis \\ d \\ H \end{smallmatrix} \right\}$ Gleichwie nun

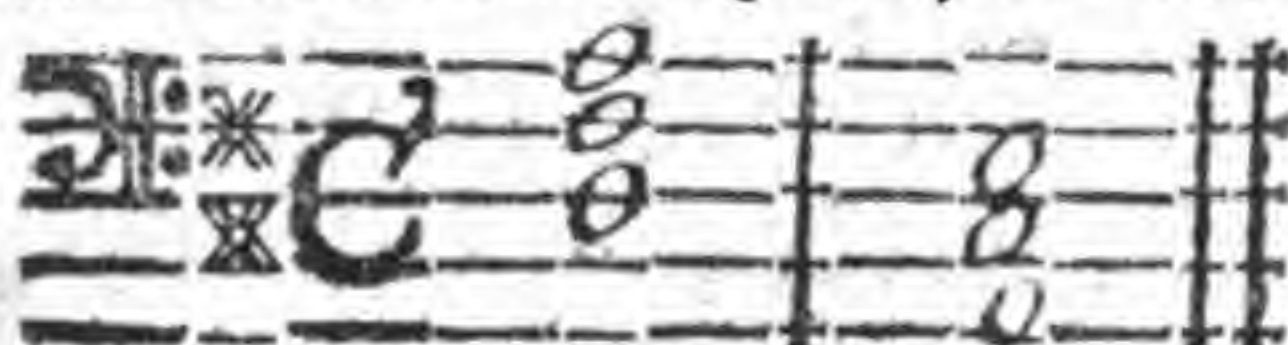
diese beyden 5ten, (dieses e. und fis) eben sowohl, als die andern beyden Stimmen ihres ordinairen Accordes, nach Gefallen mögen verdoppelt werden, ohne daß hieraus eine Härtigkeit entstehe: Also können ja solche Verdoppelungen nicht alsdenn erst harte ausfallen, wenn man in dem einem Accorde, bloß den Fundamental-Clavem A, und in dem andern den Fundamental-Clavem H. über die an-

dern beyden Stimmen hinauffsetzet: $\left\{ \begin{smallmatrix} a \\ e \\ c \end{smallmatrix} \right\} \left\{ \begin{smallmatrix} h \\ fis \\ d \end{smallmatrix} \right\}$ Denn wie kan die


schlechte Verkehrung dieser drey unschuldigen Stimmen eine Härtigkeit gebähren, die zuppr gar nicht da gewesen? Die Vermehrung aber der übrigen Tertiar.

dem Baſſe in ſonſt verbotenen 8ven fort. Dieſem nun kan man durch die Vermehrung der 3e oder 6te gar leichte abhelffen, wie unten zu ſehen: jedoch werden dieſe einzige Arth 8ven noch deswegen öftters gelitten, weil ſie

Major. betreffend auſſer dem 6ten-Accord, ſo iſt freylich ein wichtiger Unterſcheid zu machen, wenn ſie naturales oder accidentales ſeynd? Die 3a maj. naturales können ohne Bedencken, (und aller Einbildung ungeachtet, die man ſich inſe-
mein davon machet,) nicht allein in einem Quatro, ſondern auch in einem Trio verdoppelt werden, wenn es bequeme Gelegenheit mit ſich bringet, weil das Ohr albereit durch ordentliche Anſchlagung dieſer zum Modo gehörigen Essen-
tialen Tone dazu präpariret worden, gleichwie es die tägliche praxis der berühm-
teſten Antorum beſtätiget, und keines fernern Beweiſes brauchet. Hingegen fallen wohl allerdings die 3a maj. accidental. (da ein fremdes, auſſer dem richtig bezeichneten modo \times . oder erhöhendes \sharp . eingeführet, und noch dazu verdoppelt wird,) dem Gehöre viel härter aus. Die Probe dieſes Unterſcheides iſt leicht zu machen. Man verdoppelt, zum Exempel, im Modo D. nur die 3. maj. natural.

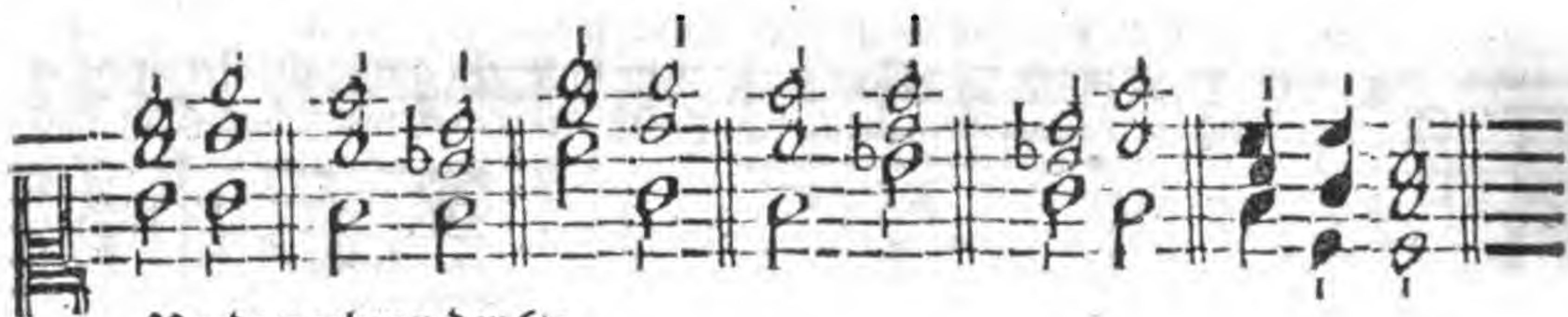
zu folgenden beyden Accorden, wie man will: 

es wird ſich ein unpaſſionirtes Gehöre auch in wenig Stimmen aus dieſer Ver-
doppelung nichts machen. Man verdoppelt hingegen auf ſolche Art im Modo D. moll die 3am maj. accidental. zu eben dieſen Accorden, wenn das Ohr ſchon

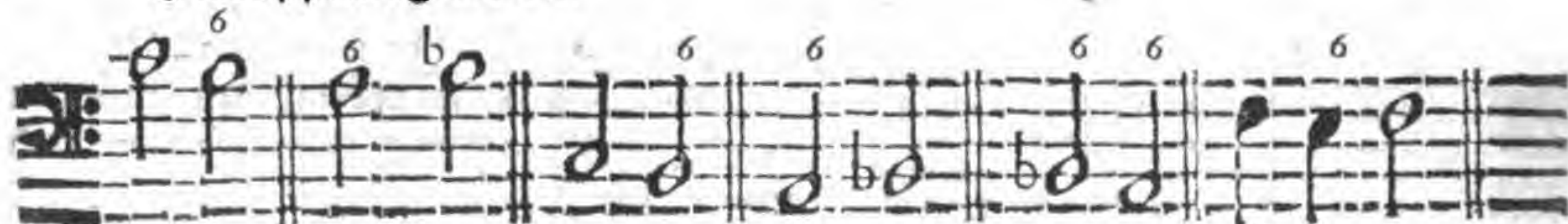
von dem Ambitu des D. moll präoccupiret worden: 

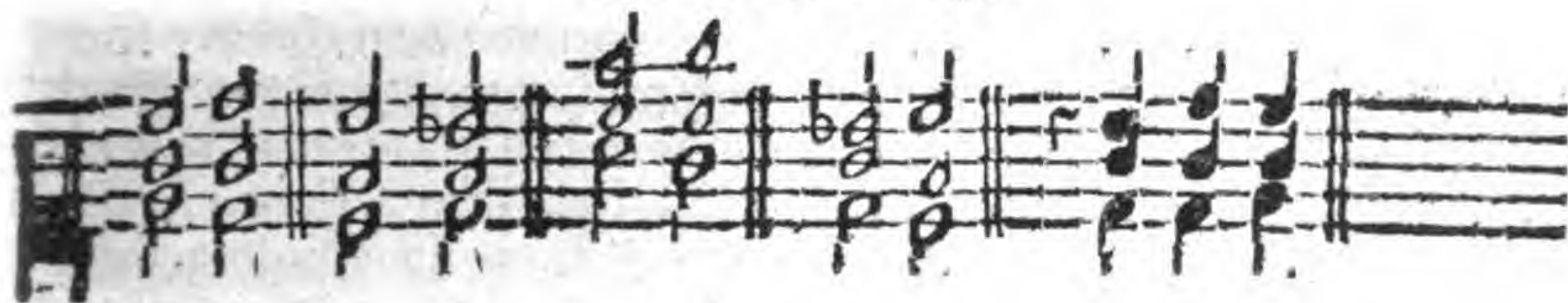
ſo wird man ſchon ſein Leiden dabey empfinden, und zwar ie ſtärcker, ie länger ſich eine dergleichen verdoppelte Note aufzuhalten pfleget. Ja, ie weiter und unver-
hoffter ſich überhaupt eine 3a maj. accident. von denen ordentlichen Gränzen ihres angefangenen Modi, (er ſey dur oder moll) entfernt, ie intolerabler wird ihre Verdoppelung in wenig Stimmen dem Gehöre ausfallen, welches mit weitläufftigen Exempeln durch alle Modos Musicos könnte bewieſen werden, wofern ein Music-Verſtändiger hieran zweifeln wolte. Es ſeynd aber dieſe Anno-
tationes von Verdoppelung der 3a maj. wohl zu mercken, weil ſie uns gleich iſo zu mehreren dienen werden.

sie durch die allernächst daran gelegenen Stimmen, dem Gehöre mehr verstecket, und also desto eher mit der bekannten Verwechslung der Stimmen entschuldiget werden. Hingegen machet das 3te Exempel in denen äussersten Stimmen offenbare 8ven, welche, (wie oben gedacht,) in Clavier-Sachen mit keiner Verwechslung der Stimmen entschuldiget werden mögen. Im 4ten und 5ten Exempel seynd die zwischen dem Bass und der untersten Stimme der rechten Hand vorfallende 8ven, einem guten Gehöre gleichfals zu penetrabel, wegen der ganz leeren und grossen Distanz beyder Stimmen. Im 6ten Exempel, hätte es mit denen, zwischen dem Basse und der mittlern Stimme der rechten Hand vorfallenden 8ven nichts zu bedeuten, allein die 5ten, zwischen der äussersten und untersten Stimmen der rechten Hand, liegen wiederum alzuoffenbar und unbedecket, wegen der grossen Distanz des Basses, daher ein gutes Gehöre hier ebenfals die Entschuldigung der verwechselten Stimmen, ganz ungerne annimmt. Die zwey leßtern Exempel machen per motum contrarium, ungeschickte Gänge in der äussersten Stimme, welche doch iederzeit, so viel möglich, geschickt einher treten soll. Auf folgende Artb aber werden alle diese ungeschickten Gänge gar leicht corrigiret:

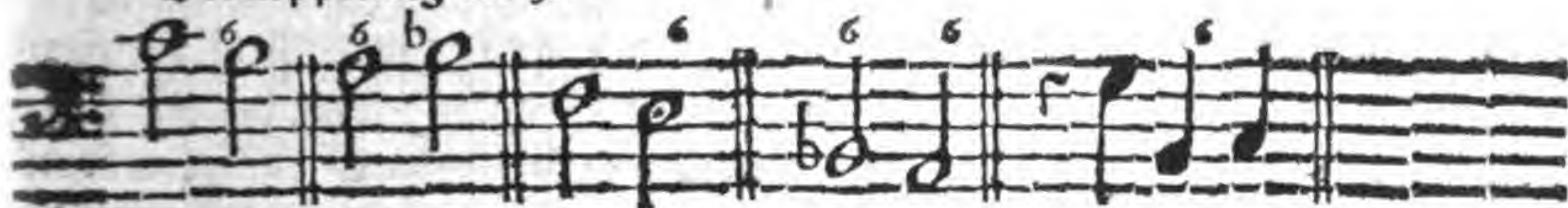


Verdoppelung der 6te.





Verdoppelung der 3e.



§. 6. Hüten muß man sich, daß man in dreyerley Fällen nicht leicht (*) ein fremdes, (außer dem richtig vorgezeichneten Systemate modi vor-
kommendes) ♯. und erhöhendes ♮. verdoppele, nemlich:

1) Wenn es in der 3. maj. accidentaliter steckt, (13. 43.) und diese nicht die 6. tam maj. in Gesellschaft hat. (d) Dahero wären die folgenden 6. ersten Exempel falsch, in denen übrigen Exempeln aber werden solche Fehler corrigiret:



Falsch.



ersten

(*) i. e. Sehr selten oder lieber gar nicht, weil man es nicht nöthig hat, und doch ein Anfang u gar leicht darinne verstoßen kan.

(d) Denn wenn die 3. maj. accid. die 6. tam maj. in Gesellschaft hat, so ist sie nur eine



Gut.



2) Wenn es in der 6ta maj. accidentalı steckt, (♯. 6ta.) (e) Dahero wären die folgenden zwey ersten Exempel falsch, in denen übrigen aber werden sie corrigiret:

3) Wenn

superstruirte 5te, und kan dahero gar wohl verdoppelt werden, wie in vorhergehender Remarque, (c) der Unterscheid weitläufftig gezeigt worden.

(e) Weil diese 6te ihrem Ursprunge nach, nichts anders als eine superstruirte harte 3a maj. accidentalis ist. Denn wenn man, zum Exempel, in folgenden Accorden:



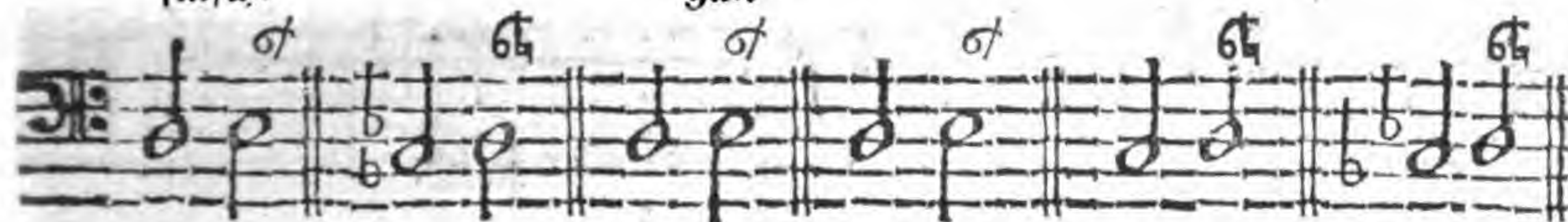
Die 5te mit dem Bass-Clave

verwechselt, und lässet die fremde 3. maj. an ihrem Orte:



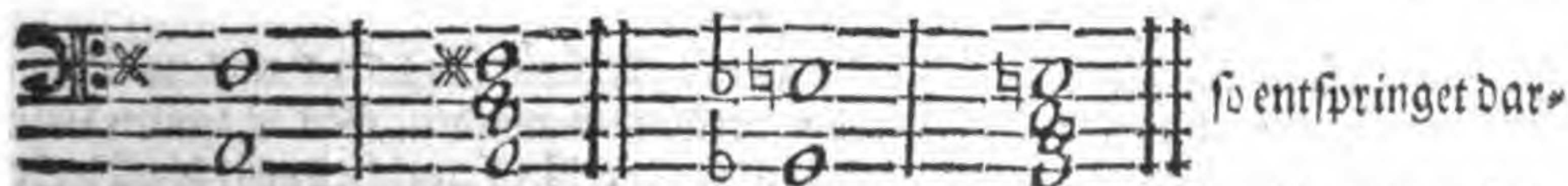
falsch.

gut.



3) Wenn es sich beim Accord der 6te vor dem Bass Clave selbst præsentiret, und dieser keine 6. 6^{te} maj accidentalem über sich führet. (f) Dahero

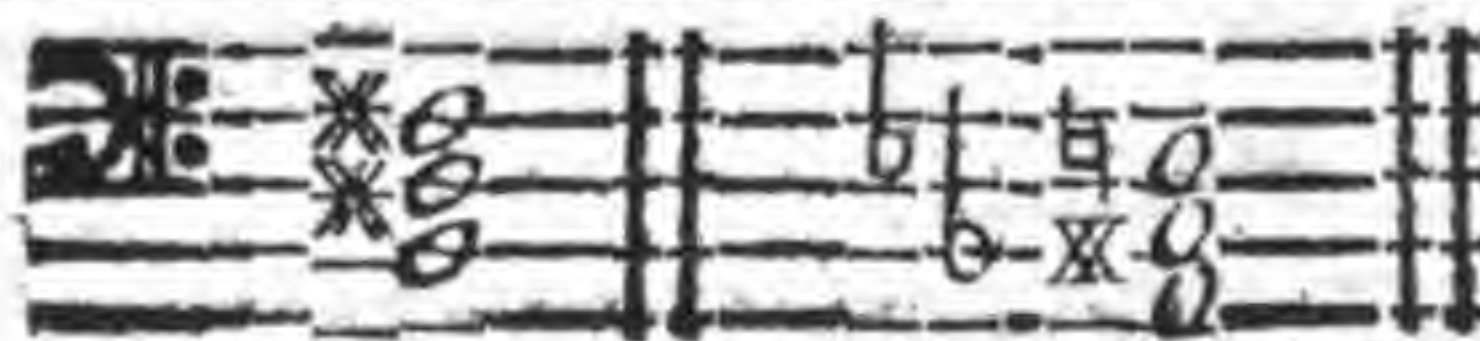
2



aus eine 6ta maj. accidental. die durch Verkehrung der Stimmen an voriger Härte gar nichts verkehren hat.

(f) Wenn ein solcher, mit X. oder 4. besetzter Bass-Clavis, zugleich die 6. 6^{te} maj. accidental. über sich führet, so ist er nichts anders, als eine superstruirte 5te, und kan dahero nach der Natur aller (perfecten) 5ten iederzeit ohne Bedencken vermehret werden. Probetur: Man nehme in denen zwey Accorden:

Dahero wären die folgenden zwey ersten Exempel gut, und die nechsten zwey falsch, welche aber in denen letztern vier Exempeln corrigiret werden:



die 5te zur Bass an, und lasse die andern beyden Stimmen an ihrem Ort, so bekommt man dergleichen mit X. und b. besetzte Bass-Claves, mit darüber stehender 6ta maj. accidental:

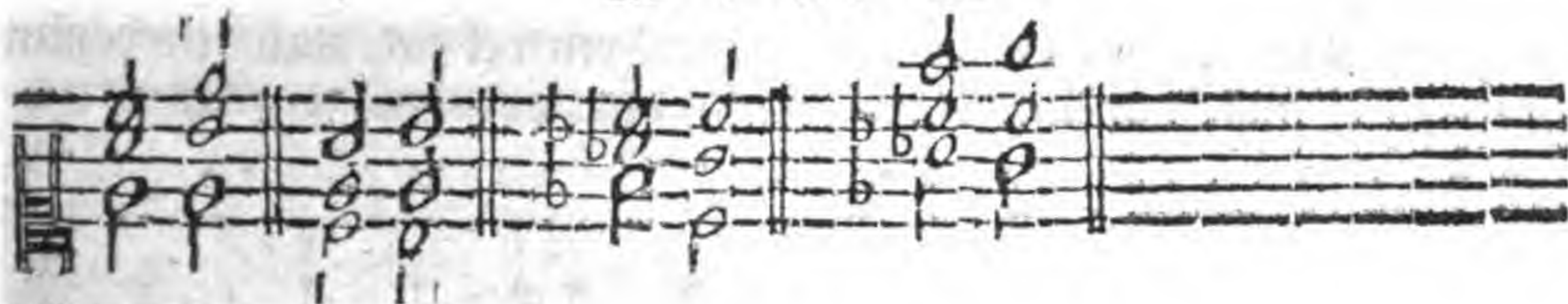


hat aber ein solcher Bass-Clavis nur

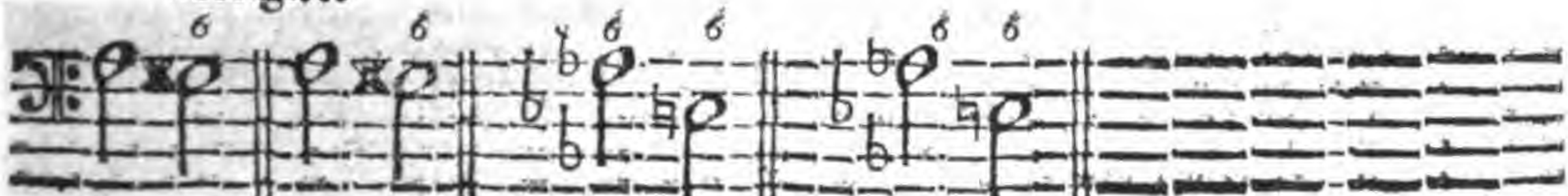
eine, (ordentlicher Weise mit der 3a min. verknüpfte) 6ta min. naturalem über sich, so kan er deswegen nicht wohl verdoppelt werden, weil er seinem Ursprunge nach, wiederum eine superstruirt 3a maj. accid. ist, welche durch die Verkehrung der Stimmen nichts an ihrer gewöhnlichen Härteigkeit verloren hat. Denn wenn man, zum Exempel, in denen Accorden:



Die fremde 3a maj. zur Bass annimmt,



Corrigiret



3

§. 7. Bey

und läſſet die andern beyden Stimmen an ihrem Orte, ſo beſtimmt man einen mit X. oder ♯. beſetzten Baſſ-Clavem, nebst einer darüber ſtehenden Stam. na-



Daß aber in wenig Stim-

men die Verdoppelung dieſes Baſſ-Clavis ſowohl, als die Verdoppelung der, in necht-vorhergehender Remarque gedachten Stam maj. accidental gleiche Här- tigkeit bey ſich führen, als wie ihr Fundament, die 3a maj. accid. ſelbſt : Hiervon kan man eben die Probe machen, wie oben mit gedachter 3e geſchehen: Man verdoppe- le, zum Exempel, im Modo D. nur die (mit der 3. min. verknüpfte,) Stam naturalen e. Item, man verdoppele den Baſſ-Clavem des natürlich vorgezeichneten Cis und Fis, wenn es die Signatur der 6te über ſich hat, ſo wird das Gehöre bey allen dieſen Verdoppelungen nichts zu leiden haben, weil es durch die ordentliche Anſchla- gung dieſer zum Modo gehörigen Essentialen Tone albereit dazu præpariret wor- den. Man verdoppele hingegen auf eben dieſe Art im Modo D. moll die vorigen Claves individualiter, nemlich die Stam maj. accid. zu e. und die mit der 6te bezeich- neten accidental Baſſ-Claves, Cis und Fis, wenn das Ohr ſchon von dem Ambitu des D. moll eingenommen worden: ſo wird man ſchon ſein Leiden dabey empfin- den, und zwar ie ſtärcker, ie länger ſich dergleichen verdoppelte Noten aufhalten. Ja, was oben von der 3a maj. accid. geſaget worden, das gilt aus gleicher Raiſon auch hier, nemlich, ie weiter und unerhoffter ſich die Stam maj. accid. und derglei- chen mit X. und erhöhenden ♯. beſetzte Baſes, (ſo wie ſie beſchrieben worden,) von denen ordentlichen Gränzen ihres angefangenen Modi entfernen, ie unleidlicher

§. 7. Bey der mit der 3a min. verknüpfften 6ta maj. ist noch anzumercken, daß man statt der Octave die vorhergelegene 4tam perfecte 5tam

mußhero Verdoppelung einem guten Gehöre fallen. Allein möchte man hier sagen: Man findet gleichwohl in 3. und 4. stimmigen Partituren der Compositorum, hin und wieder dergleichen Verdoppelung eines fremden X. und h. in allen 3. Fällen, wie sie oben §. 6. angegeben worden? Antwort: Das Systema modi ist bey solcher Composition entweder richtig bezeichnet oder nicht. Ist es richtig bezeichnet, (nach dem Fundament wie wir gleich 150 angeben wollen,) so wird ein vorsichtiger Componist dergleichen X. und h. entweder gar niemahls, oder doch mit solcher Behutsamkeit verdoppeln, daß ihre natürliche Härtigkeit schwerlich in das Ohr dringen, und selbigen Verdruß erwecken könne. Zum Exempel: Wenn 1) solches bey etwas geschwinden Noten in Transitu beyder Stimmen geschiehet. 2) Wenn dergleichen kurzdaurende Verdoppelung noch wohl unter denen Mittel-Stimmen nach Möglichkeit verstecket wird. 3) Wenn die eine Stimme auf den fremden X. oder h. beständig hält, die andere Stimme aber mit einer kurzdaurenden Note dahin, und von dar wieder zurück springet, oder sonst weiter gehet, und was dergleichen Casus mehr können erdacht werden, da es nach dem Grunde aller Regeln heisset: Cessante ratione prohibitionis &c. Dergleichen judicieuse Verdoppelungen, aber gehören mehr vor die Composition, und seynd bey dem Accompagnement des General-Basses entweder inapplicabel, oder wenigstens überflüssig und zu nichts nütze. Wenn aber das systema modi nicht richtig bezeichnet, und diejenigen XX. bb. oder hh. vor die Noten gesetzt worden, die doch essentialiter in das Systema gehören, und vorgezeichnet seyn sollten, so muß man dergleichen XX. und erhöhende hh. allerdings vor natural passieren lassen, und sich vor ihrer Verdoppelung nicht scheuen. Zum Exempel, daß dem Modo e dur, die 7ma maj. dis eben so natural und essential sey, als dem Modo C. dur das h, solches wird wohl niemand in Abrede seyn. Gleichwohl wird dieses dis in praxi selten vor das systema modi, am meisten aber vor die Noten selbst gezeichnet, da es denn scheint Accidental zu seyn, ob es gleich an sich selbst natural ist, und ohne Bedencken vermehret werden kan, (wosern sonst eine schlimme Temperatur dem Gehöre dergleichen Chromatische Claves nicht einfach, zugescheiden in ihrer Verdoppelung zuwider machet, welcher Casus denn hieher nicht gehöret.) Dergleichen unrichtige Bezeichnungen der Modorum, da bald die essentielle 7ma maj. bald die essentielle 6ta minor, bald andere dem Modo eigene

Am (g) behalten mag, wofern sie in folgender Note gleichfalls kan unbesweglich liegen bleiben, wie aus denen folgenden vier ersten Exempeln zu ersehen. Eben dieses gehet in einigen Fällen mit der 4ta superflua an, die aber solchenfalls die 3a maj. in Gesellschaft hat, wie die drey letzten Exempel ausweisen. Es wird aber bey solchen 6ten diese irregulaire 4. oder 4. nicht iederzeit über denen Noten ausdrücklich angedeutet, sondern es stehet bey dem Accompagnisten, ob er sie selbst finden, und gehörig brauchen kan. Wenn sie aber ausdrücklich über der Note bezeichnet wird, so ist eine $\frac{4}{3}$ oder $\frac{4}{4}$ genug, den ganzen Accord anzudeuten, da denn die 6ta maj. naturalis darunter verstanden wird:

§.8. Wir

X. $\frac{4}{3}$ und b. nicht bezeichnet werden, haben wir noch unterschiedene in heutiger Praxi, und eben in dieser Betrachtung ist oben gesagt worden, daß man dergleichen Verdoppelung eines fremden X. und erhöhenden $\frac{4}{3}$ sehr selten oder lieber gar nicht gebrauchen solle, weil man es ohne diß nicht nöthig habe, und doch ein Anfänger gar leicht darinnen verstoßen könne. Von denen ausländischen Reliquien der alten Modorum Musicorum, wollen wir hier nicht reden, da man zum Exempel, den Modum g. dur ohne das fis, den modum F. dur ohne das b. den modum B. dur ohne die essentielle 4te dis &c. bezeichnet, und doch wohl alla moderna drauf loß arbeitet. Dergleichen üble Bezeichnungen der Modorum werden bey uns wohl selten mehr gefunden. Fraget man aber, wie denn alle Modi Musici Moderni richtig bezeichnet, und folgar auch einem Anfänger von der Verdoppelung eines fremden X. und erhöhenden $\frac{4}{3}$ sichere Regeln gegeben werden könnten? Antwort: Wenn alle Modi dur richtige Transpositiones des Modi C. dur, und alle modi moll richtige Transpositiones des Modi A. moll wären. Diese beyden seynd die 2. Haupt-Modi unserer heutigen Praxeos, nach deren Intervallis sich die Bezeichnung aller übrigen Modorum richten sollte. Sed usui cedendum aliquid.

- (g) Es wird diese 4te sonst 4ta irregularis oder la Quarta irregolare genennet, weil sie ohne Resolution bleibt. Und bedienet sie sich hier eben der Freyheit, wie etwan die liegenbleibende 7ma in transitu des Basses thut, ungeachtet beyde, sowohl die 7me als 4te, an und vor sich selbst resolvirende Dissonantien seynd, wir wir unten sehen werden.



§. 8. Wir wollen alle bisherige Regeln der 6te in folgendes General-Exempel einschließen, und nach der natürlichen Verwechslung der drey obersten Stimmen, (3te, 6te, 8ve,) durch die gewöhnlichen drey Haupt-Accorde exerciren. Und zwar erstlich mit der 5te in der äußersten Stimme möchte es ohngefähr also gerathen: (*)

§. 9. Die

(*) Bey der letzten Bass-Note des 4ten Tactes ist in obigen Exempel einmal vor allemal anzumercken, daß ein vor der bass stehendes X. oder erhöhendes \sharp . jederzeit statt der im Systemate modi befindlichen ungeschickten 3a min. deficientis, die richtige (2 Chromatische Claves überspringende) 3a min. über sich ersodere, ohne daß sie ausdrücklich durch einige Signatur angedeutet werden müsse. Folgar wird zu besagter Note nicht das im Systemate modi befindliche f. sondern fis. als die rich-

[illegible]

§. 9. Dieses Exempel in der tieffen 8ve zu probiren, möchte beyden
 U Hantz

tige 3a min. angeschlagen, wie das darüber stehende Accompagnement ausweist.

Händen hier und dar, wegen der Enge des Mittel-Raums ver hinderlich fallen ; wir exerciren also den andern Haupt-Accord, und lassen die Ober-Stimme in der 3e anfangen :

The musical score is written on six systems, each containing a treble and bass staff. The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The music is in common time (C). The first system shows a sequence of chords and single notes, with fingerings indicated by numbers 1-4 above notes. The second system continues the sequence, with some notes marked with an 'X'. The third system shows a more complex sequence of chords and single notes. The fourth system continues the sequence, with some notes marked with an 'X'. The fifth system shows a sequence of chords and single notes, with fingerings indicated by numbers 1-4 above notes. The sixth system continues the sequence, with some notes marked with an 'X'.

§. 10. Eben dieses Exempel kan man dem Scholaren eine 8ve tieffer versuchen lassen, (es verstehet sich, den Bass gleichfals eine 8ve tieffer genommen, wo der Platz zu eng wird.) Wir aber gehen zum 3ten Haupt- Accord, und fangen in der äussersten Stimme mit der 6te an:

The musical score consists of six staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff has a treble clef and a common time signature. The third staff has a treble clef and a common time signature. The fourth staff has a treble clef and a common time signature. The fifth staff has a treble clef and a common time signature. The sixth staff has a treble clef and a common time signature. The score is written in a historical style, with some notes and accidentals marked with 'X' or 'b'.

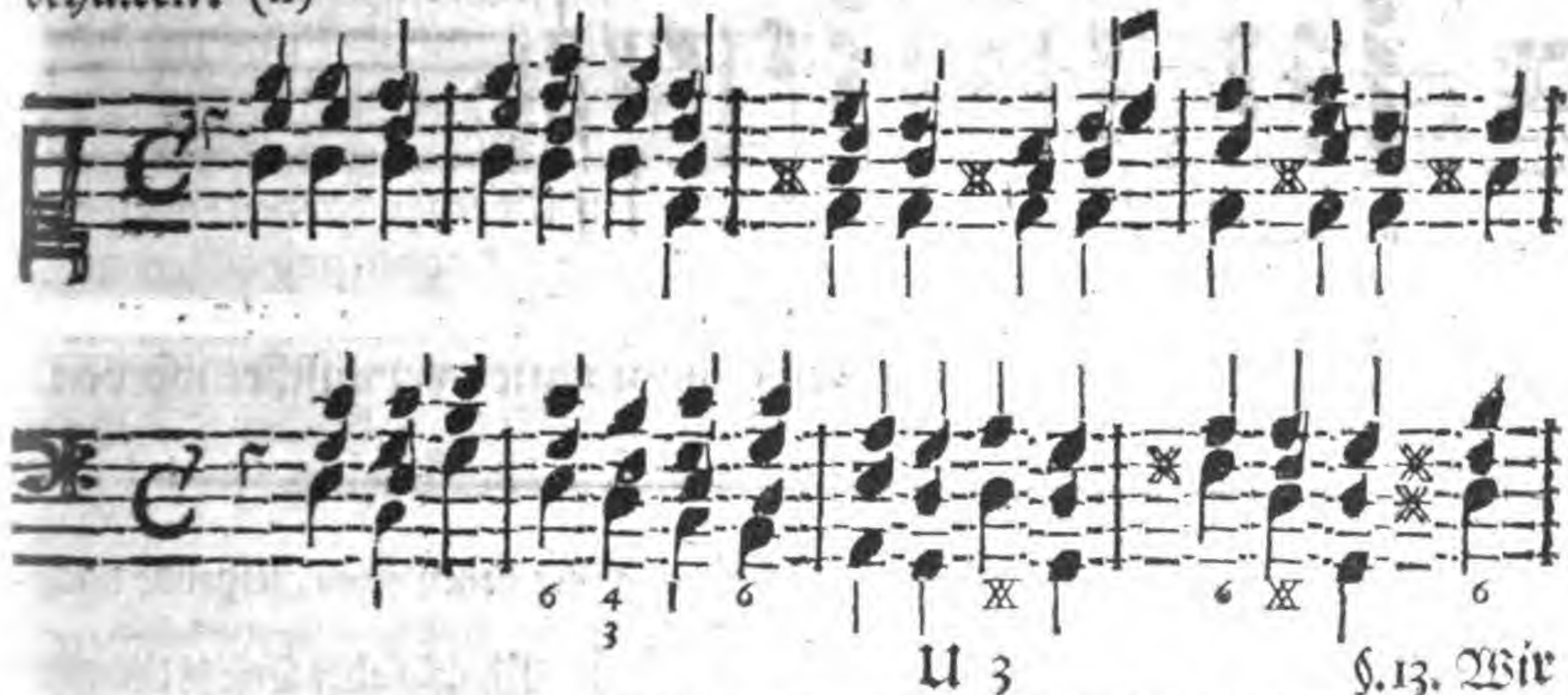
§. 11. Hier ist die Frage: Ob sich nicht die bisherigen Exempel, (bey solchen Gelegenheiten, wo ein sehr vollstimmiges Accompagnement à propos fällt,) mit leichter Mühe auch vollstimmig tractiren lassen? Antwort: es brauchet vielweniger Künste, als bey dem bisher exercirten 4. stimmigen Accompagnement. Denn in diesen haben wir unterschiedene Accurateffen, sowohl wegen nöthiger Besetzung und Vermehrung der zum 6ten Accord gehörigen Essentialen Stimmen, als auch wegen Vermeidung verdächtiger Progressen derselben, observiren müssen: Bey einem sehr vollstimmigen Accompagnement aber seynd alle diese Regeln von Natur so unmöglich, als unnöthig zu observiren, weil die Menge der Stimmen alle dergleichen Fehler denen Ohren verstecket. Daher man hier nicht allein mit denen Mittel-Stimmen, (wie im vorhergehenden Capitel mit denen ordinairten Accorden geschehen,) frey verfähret, sondern auch das oben §. 6. angeführte fremde \times . und erhöhende \sharp . in allen daselbst bemerckten Fällen viel eher verdoppelt werden kan, weil desselben gewöhnliche Härtigkeit durch die gleichfalls verdoppelten Neben-Stimmen der 3e, 6te, 8ve u. dergestalt wieder gedämpffet, oder in gleicher Waage erhalten wird, daß es dem Ohre weiter keine Hervorragende Härtigkeit verursachen kan. Wiewohl ein geschelter Accompanist auch hierinnen einen Unterscheid machet, ob er mit nachklingenden Pfeiffwerck, oder mit dem bald verschwindenden Clav-Cimbal-Tone zu thun hat. Auf dem erstern fällt ein solches verdoppeltes \times . und erhöhendes \sharp . (zumahl bey schwacher Music,) delicaten Ohren viel härter aus, als auf dem letztern. Weil wir also hier keine gemessene Exemplar geben können, sondern ein vieles dem Judicio, und Discretion des Accompanisten anheim gestellet bleibet, als wollen wir uns lieber in künftigen vollstimmigen Exempeln, vor der Verdoppelung dieses fremden \times . und \sharp . so viel möglich hüten, zumahl es ohne diß unter vollen Griffen beyder Hände, von einem Anfänger leichter kan dazu gegriffen, als bedächtlich hinweggelassen werden.

§. 12. Appliciren wir nun alhier den §. 32. seq. des vorhergehenden Capitels, so bestehet das vacuum, oder der leere Raum zwischen beyden
außer

äußersten Stimmen einer 6te, in der durch alle 8ven des Clavieres wie derhohltten 3e, 6te und 8ve:



Nun darff man nur bey dergleichen 6ten, eben wie oben bey denen ordinairen Accorden geschehen, die 2. äußersten Stimmen anschlagen, und von denen nechstgelegenen Mittel-Stimmen soviel ergreifen, als iedwede Hand fassen kan, so hat das vollstimmige Accompagnement seine Richtigkeit. Wir wollen das im vorhergehenden §. 8. befindliche Exempel alhier zur Probe setzen, und davon mit Fleiß die beyden äußersten Stimmen behalten: (h)



U 3

§. 13. Wir

(h) In dem dem 8ten Tacte des oben folgenden Exempels finden sich in denen Mit-

The image displays four staves of musical notation, likely from a 19th-century music theory textbook. The first two staves are in treble and bass clefs, showing various harmonic exercises with chords and intervals marked by asterisks and flats. The third and fourth staves are in alto and tenor clefs, also showing harmonic exercises with flats and asterisks.

§. 13. Wir kommen nunmehr zu denen Dissonantien, welche jederzeit bey voller Harmonie mit einigen Consonantien vermischt werden. Ihre

tel-Stimmen der per gradus fallenden 6ten, ausser denen 8von, folgende nach
einander fortgehende Quinten: $\left\{ \begin{array}{c} b \ a \ g \ f \ e \\ e \ d \ c \ b \ a \end{array} \right\}$ Weil sie aber sowohl drunter

Ihre Combinationes, oder verschiedene Zusammensetzung und Verwech-
selungen, seynd, so zu reden, unzählig, und können von guten Practicis
noch täglich variret und raffiniret werden. Wir wollen aber alhier die
in der Composition, und folgar auch im General Basse gebräuchlichsten
Sätze

als drüber mit andern Stimmen so reichlich umgeben seynd, daß zwischen der
Distanz beyder äußersten Stimmen kein leerer Raum des Accordes erscheint,
(i. e. keine Stimme mehr Platz hat,) so seynd sie genugsam bedecket, und können
dem Ohre eben so wenig Verdruß erwecken, als wenn man folgende drey einzeln

ne Stimmen:  auf der Orgel in zwey

Registern von gleicher Stärke hören liesse, deren das eine acht fußig und das
andere 4 fußig wäre. Hingegen möchten mir folgende 2 Arthen des Accom-
pagnamentes vieler hinter einander folgenden Sten nicht allerdings anstän-
dig seyn:



Denn erstlich kommen in beyden Exempeln die stets continuirenden Quinten-
Griffe der rechten Hand, schon verdächtig und eckelhaft heraus, wozu die, der
äußersten Stimme nechstangelegene und gleichfalls beständig continuirende 8 ven
das ihrige beytragen. Im andern Exempel aber bleibt auch die unterste Stim-

Sätze nach der Ordnung durchgehen, und deren schwach- und vollstimmiges Accompagnement gebührend beschreiben. Vorhero aber mercket sich ein Anfänger noch diese Regel: Daß alle Signaturen oder Ziffern des General-Basses, welche in gerader Linie über einander stehen, zum Exempel: $\frac{6}{4}$ | $\frac{5}{b}$ | $\frac{7}{\times}$ | 1c. iederzeit zugleich angeschlagen werden; diejenigen aber, so neben oder nach einander stehen, z. E. $\frac{4}{3}$ | $\frac{7}{6}$ | $\frac{7^6}{54 \times}$ | 1c. die werden auch nach einander angeschlagen, wie sie in der Ordnung folgen, welches keiner Erläuterung brauchet, sondern aus allen folgenden Exempeln dieses Capitels ersehen werden.

§. 14. Die 2de war oben Cap. I. die erste Dissonanz. Sie wird auf zweyerley Arth gebraucht, 1) per Syncopationem, da die Basis schon vorhero gelegen, nachmahls von der 2de syncopiret, und endlich in folgender Note einen halben oder ganzen Ton unter sich resolviret wird. 2) per Transitum, da die Basis gradatim drey Gradus unter sich gehet, bey der mittlern Note aber die 2de gleichsam von ohngefehr einfället:



per Syncopationem.



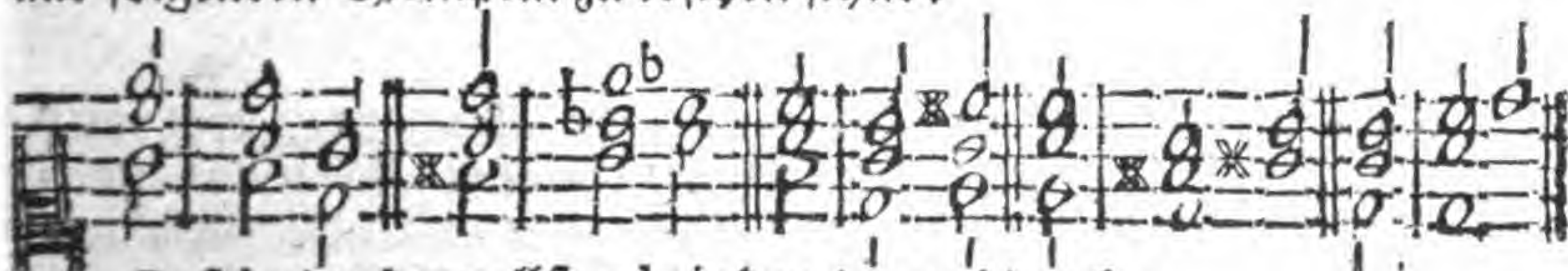
per Transitum.



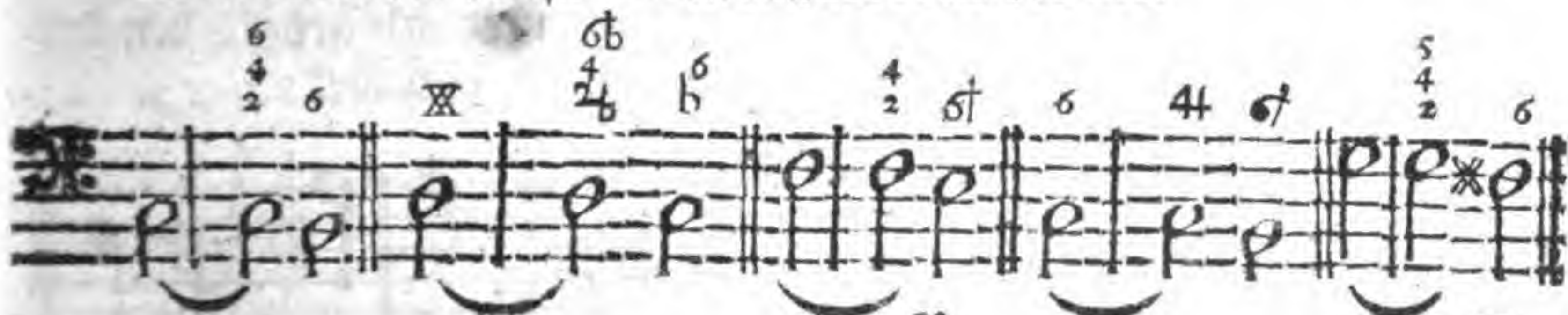
§. 15. Die

me der rechten Hand, welche die 5ten machen hilfft, ganz unverdeckt, wegen der Entfernung des Basses, wodurch denn diese lang anhaltende 5ten-Griffe einem guten Gehöre viel penetraler fallen. Es ist aber dieses eine Anmerckung, welche eben nicht vor massive Musicos gehöret.

§. 15. Die syncopirende 2de führt 3 Arten Musicalischer Sätze zum Grunde ihres vier stimmigen Accompagnementes, als: $\frac{6}{2}$ | $\frac{5}{4}$ | $\frac{5}{2}$ | (i) Die darauf folgende oder resolvirende Bass - Note aber hat regulariter die 6. | $\frac{6}{b}$ | oder $\frac{6}{\flat}$ | über sich. (*) Nach dem Satze | $\frac{4}{2}$ | oder $\frac{6}{4}$ | pfleget auch der ordinaire Accord, und zwar gern mit der 3a maj. zu erfolgen, wenn der Bass nur einen halben Ton fället; wie alle Casus aus folgenden Exempeln zu ersehen seynd:



Resolution der vollst. 2de in den Accord der 6te.



X

§. 16. Der

(i) Der etwas leere Satz | $\frac{5}{2}$ | suchet seine 4te Stimme in der Verdoppelung der 5te und 2de, wie obige Exempel ausweisen. Ubrigens verstehet sich von selbst, daß die 2, 4 und 6. bey angemeßten 3 Sätzen, bald majores, bald minores, naturales und accidentales seyn können. Von dem Satze | $\frac{6}{4}$ | ist zu gedencken, daß er seine eigene Abbreviatur im Schreiben habe, und durch eine bloße 2. oder | $\frac{4}{2}$ | angedeutet werden könne. Hat er aber die 4ta maj. bey sich, so ist die einzige 4+ genug den ganzen Accord | $\frac{6}{4+}$ | anzudeuten.

(*) Die beyden Sätze | $\frac{6}{b}$ | $\frac{6}{\flat}$ | werden unten S. 33. seq. ausgeführet.

A single line of handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, including minims, crotchets, and quavers, along with rests. The ink is dark and the handwriting is somewhat stylized, typical of 18th or 19th-century manuscripts. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

resolution der vollstimmigen zwe in den Accord der $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}\right)$ und $\left(\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}\right)$

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines, appearing to be a fragment of a musical score.

resolution der vollständigen 2de in den Accord der ($\frac{5}{X}$)

§.16. Der 2da syncopota ist anverwandt die 3a syncopata, welche mit der basi zugleich bindet, dabey aber sich von der 4ta (maj. oder min.) syncopiren läſſet, und nachgehends einen halben oder ganzen Ton unter sich resolviret. (k) Die zugleich resolvirende basis aber kan hier ebenfalls, wie bey der 2da syncopata, die Accorde: $\begin{smallmatrix} 6 \\ 6 \end{smallmatrix} | \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} | \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} | \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} |$ über sich leiden, wie aus folgenden Exempeln erhellet: (**)



§.17. Die 2da in transitu hat den einzigen Satz $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ zum Grunde ihres vier stimmigen Accompagnementes. Die resolution aber derselben, oder die darauf folgende Bass-Note kan sowohl die 6. und $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} |$ als den ordinairen Accord über sich leiden, zum Exempel:

X 2

§.18. Es

(k) i. e. sie läſſet sich gleich einer Dissonanz tractiren, und begiebet sich hier freywillig in eben die Claveren, wie sonst die 5ta perfecta bey der 6te thut.

(**) Dieser Satz der $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ hat mit dem oben S. 7. angeführten Satze weiter nichts gemein, als die äußerliche Bezeichnung der Ziffern, indem man beyde Sätze mit $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ andeuten kan.



§. 18. Es finden sich nach dem Unterscheide des Styli, noch etliche irregulaire, wiewohl selten vorkommende Sätze dieser Art, welche aber wegen ermangelnder resolution nicht anders als Anticipationes des darauf, im Basse per Tertiam fallenden Satzes betrachtet werden. Denn in allen folgenden Exempeln wird der ganze Accord zur letzten Note schon in der vorhergehenden Note anticipiret, und kan daher nach dem Sprunge der 3^{ten} unveränderlich liegen bleiben, zumahl wenn man einige Sätze gleich vollstimmig ergreifen will, wie das 3^{te} und 5^{te} Exempel ausweisen: (1)



§. 19. Das

(1) Die Erfindung dieser Sätze bestehet in dem allzulangen Aufenthalt der Bass-Note, welche sich vorhero binden lässet, statt daß sie zu gleicher Zeit mit der rechten



§. 19. Das gewöhnliche General Exempel nach denen drey Haupt-
Accorden mag folgendes seyn, und zwar erstlich die 3e in der Ober-
Stimme:

Æ 3

§. 20. Will

Hand, in dem folgenden Accord fallen sollte. Ich halte eben nicht viel von denen
ersten vier Sätzen, ich habe sie aber mit beyfügen wollen, damit einem anfangen-
den General-Bassisten dergleichen aufstossende raritäten nicht unbekannt bleiben.
In dem andern Theile dieses Tractates werden wir beym Theatralischen Stylo
nachfolgende Arth einer, nach der Bindung per 3am fallenden 2dæ syncopatæ
finden, welche ein viel richtiger Fundament hat:





§. 20. Will man dieses Exempel eine 8ve tieffer probiren, und um der rechten Hand Platz zu geben, die Bass-Noten in der Tieffe nehmen, so kan man es thum. Wir aber gehen zum andern Haupt-Accord, da die 5te in der äussersten Stimme anfängt:

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various accidentals, clefs, and figured bass notation (numbers 1-7) indicating fingerings or intervals. The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system has 8 measures, the second has 8 measures, and the third has 8 measures. The notation is in a historical style, possibly from a 17th or 18th-century manuscript.

§. 22. Wollen wir bisherige Exempel vollstimmig accompagniren, so bestehet das Vacuum oder der leere Raum zwischen beyden äußersten Stimmen solcher Sätze in eben diesen, durch alle 8ven des Clavieres wiederhohlstens Signaturen, zum Exempel:



§. 24. Weil aber in denen ersten 3. vollstimmigen Sätzen die Vermehrung der Baseos oder Bass-Note aussen gelassen worden, so fraget sich vorher, Ob man nicht auch diese Basis bey einer syncopirenden, oder in transitu passirenden 2de in beyden Händen vermehren könne? Antwort: Nöthig ist es nicht, weil man genug mit Ausfüllung der dreysfachen Signaturen $\left\{ \frac{6}{4} \right\}$ zu thun findet. Leidet es aber die Commodität der Hand, diese 8ve, (zum Exempel, bey dem leeren Satze der $\left| \frac{5}{2} \right|$) in denen Mittel-Stimmen zu vermehren, oder 2. neben einander liegende Claves mit einem Finger zu fassen, so ist es eben so wenig verwehret, als wenn der Bass an sich selbst in lauter 8ven einhergieng. Nur muß man besagte 8ve nicht leicht in der äußersten Stimme anschlagen, (insonderheit bey der gebundenen und legaliter resolvirenden 2de,) weil sie sonst obligiret wäre, auch mit dem Basse zugleich in fortgehenden 8ven zu resolviren, oder sonst ungeschickte Gänge zu machen, dergleichen man in denen äußersten Stimmen zu vermeiden hat.

§. 25. Wollen wir nun nun aus obigen vollstimmigen Sätzen so viel ergreifen, was jede Hand am nechsten fassen kan, so dürfte das oben §. 19. befindliche Exempel mit Beybehaltung der äussersten Stimmen, ohngefehr also ausfallen:

A single staff of handwritten musical notation. It begins with a large, stylized 'C' time signature. The notation includes various note values, rests, and a double bar line. The handwriting is in dark ink on aged, slightly stained paper.

[illegible]

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The upper staff uses a soprano clef and contains a melody with various note values, including minims, crotchets, and quavers, along with rests. The lower staff uses an alto clef and contains a bass line with similar note values. The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The handwriting is in ink on aged paper.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff (bass clef) contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few rests. There are several accidentals (sharps and flats) throughout the system. The system concludes with a double bar line.



§. 26. Die 4te war oben Cap. I. in der Ordnung die andere Dissonanz. Bisher haben wir sie bey der 2de, als eine bloße Hülfss-Stimme (ancillam 2dæ) angesehen: nunmehr führen wir sie als eine Haupt-Dissonanz auf, (als 4tam dominantem, (m) da denn die Regel zu merken, daß sie regulariter in eben der Ober-Mittel-oder Unter-Stimme, wo sie in vorhergehender Note gelegen, müsse unverrückt liegen bleiben, und nachgehends ohne Verwechslung der Stimmen, in die dabey stehende 3e, (43) unter sich resolviren. Zu ihren Neben-Stimmen hat sie ordentlicher Weise die 5te und 8ve. Man sehe folgende gute und böse Exempel an:



Gute resolutiones.

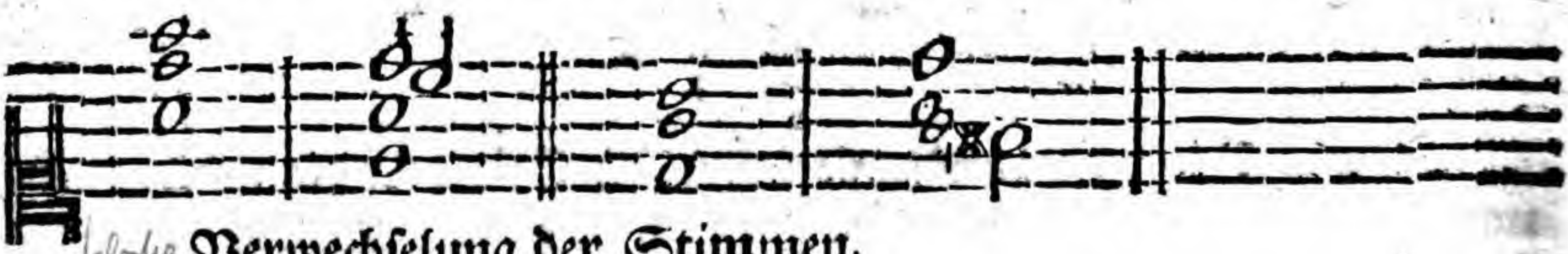


§. 27. Wenn

(m) Sie wird sonst la 4ta sopra syncopata genennet; da hingegen die Hülfss-4te bey der 2de, la 4ta sotto syncopata, heisset.



Falsche resolutiones.



falsche Verwechslung der Stimmen.



§. 27. Wenn die 4. alleine über der Note stehet, so wird sie bey Eintretung der folgenden Note gebührend und ohne Verwechslung der Stimmen resolviret, zum Exempel:



§. 28. Die

§. 28. Die 4te hat statt der 5te auch die 6te zu ihrer Neben-Stimme, und solchenfalls pfleget sie nicht allezeit vorher zu liegen, wohl aber resolviret sie gewöhnlich. Ausser diesen aber kan sie auch ascendendo als ein blosser Transitus gebraucht werden, da sie denn keiner resolution vornehm hat, wie unter folgenden die beyden letztern Exempel ausweisen:

The musical notation for §. 28 consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. Below the treble staff is a bass staff with figured bass notation. The figures are: 6 5 / 4 3, 6, 6 5 / 4 3, 6, 6 5 / 4 X, 5 6 5 / X 4 X, 6 6 / X 4, and 5 / 4 X. The second system also has a treble staff with notes and a bass staff with figured bass notation. The figures are: 5 6 / X 4, 5 6 / 3 4, and 6.

§. 29. Die quarta major führet sich zuweilen auch gleich der, mit der 6te vereinigten 4tæ perfectæ auf; sie wird aber als ein blosser Aufenthalt der darauf folgenden 3e angesehen:



§. 30. Wir wollen die bisherigen 4ten Sätze wiederum in ein General-Exempel bringen, und selbiges gewöhnlich durch die 3. Haupt-Accorde exerciren. Als erstlich, die 3e in der äußersten Stimme: (n)



§. 31. Der

(n) Bey der 3ten Bass-Note des 7ten Tactes in oben folgenden Exempel ist einmahl vor allemahl zu mercken, daß eine über der Bass bezeichnete 3a maj. iederzeit die 5ta perfectam, statt der im Systemate modi befindlichen 5ta imperfecta, bey sich führe, ob sie gleich nicht ausdrücklich über der Note bezeichnet worden, weil sonst zwischen der 3a maj. und 5ta imperfecta eine ungeschickte 3a min. deficiens entstünde. Folgar wird zu gedachter 3a maj. as, die vollkommene 5te cis, und nicht das im Systemate modi befindliche c. angeschlagen.



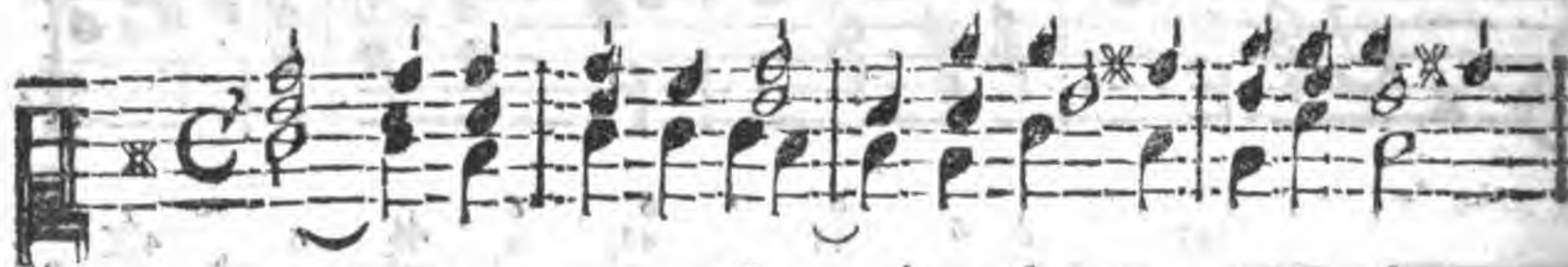
§. 31. Der andere Haupt-Accord, da die 8ve oben, möchte also gerathen :



§. 32. Man



§. 32. Man kan dieses Exempel eine 8ve tieffer probiren. Wir aber gehen zum 3ten Haupt-Accord, da die 5te oben:



§. 33. Wir



§. 32. Wir versparen das vollstimmige Accompagnement der 4te bis an seinen Ort, und gehen vor igo zur dritten Dissonanz, nemlich zur 5ta minore. Diese lieget zuweilen vorher, zuweilen auch nicht, sie muß aber in der folgenden Note, (in eben der Ober-, Mittel- oder Untersten Stimme, wie bey der 4te geschehen,) unter sich resolviren, woben der Bass regulariter einen halben oder ganzen Ton steigt, so, daß sie beyde in der 3e zusammen kommen. Ihre ordentliche Neben-Stimmen seynd die 6te und 3e, zum Exempel:



Gebunden oder vorherliegend.

Ungebunden.





§. 33. Nach dem Unterscheide des Styls, fällt der Bass auch nach der 5t. min. per 3am, in gleichen per Semitonium minus, da dem letztern Falles die resolution der 5t. min. den Satz der $\{ \frac{6}{2} \}$ (o) verursacht, zum Exempel:



§. 34. Die

(o) Von dieser resolution der 5t. min. siehe Cap. I. Sect. 2. de Anticipationem Transitus.

§. 34. Die 5ta perfecta wird öffters als eine Dissonanz und 5ta syn-
copata gebraucht, wenn sie nemlich von der 6te syncopiret, und in fibriz-
gen der 5ta min. in allen gleich tractiret wird. Nur dieses hat sie voraus,
daß sie gern vorhero legaliter bindet. (p) Ubrigens resolviret sie gleich
jener, entweder mit einem gradatim steigenden, oder per Tertiam fallen-
den, oder mit der $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ bindenden Basse, wie beygefügte Exempel alle 3.
Casus erläutern:

3 2

§. 35. Bey

(p) Folgendes Exempel bey einer Cadenz, möchte noch zu entschuldigen seyn. Mei-
nes Orts aber wolte ich lieber die 5ta min. auf diese Arth brauchen:

§. 35. Bey einem vorher- und nach- beständig- liegenden Basse pfleget die 5te syncopata in die 4te zu resolviren, und hat viel natürlicher die 8ve, als 3e zur 4ten Stimme bey sich. Die 3e aber ist alsdenn erst unentbehrlich, wenn der Bass zugleich mit der resolution der 5te fortgeht, wie unter folgenden die drey letzten Exempel ausweisen:

5 66
X 54

56
X 54

56b.
3. 54

5
43

§. 36. Wir

6
5

43

6
5

43

§. 36. Wir wollen die, von der 5ta perfecta und imperfecta gegebene Regeln in ein gewöhnliches General Exempel, (in welchem zugleich einige oben zurück gebliebene Sätze ausgeführt werden,) zusammen ziehen, und selbiges durch die drey Haupt - Accorde gewöhnlich exerciren. Und zwar erstlich die 8ve in der äußersten Stimme:

Handwritten musical score for "Der Hirt und das Schaf" by J. S. Bach. The score is written on six staves. The first two staves are for the vocal parts (Soprano and Alto), and the next four staves are for the lute accompaniment. The music is in G major and 3/4 time. The lute part features a complex, flowing melody with many accidentals and ornaments. The vocal parts are simpler, with the Soprano part having some ornaments. The score is handwritten in ink on aged paper.

§. 37. Der andere Haupt- Accord mit der 5te in der äussersten Stimme könnte ohngefehr also ausfallen:

The musical score for §. 37 consists of two systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). Some notes are marked with an 'X'. Below the bass staff of each system is a line of figured bass (numerical figures) indicating the harmonic structure. The first system's figures are: 5 4 6, 2 5, 6, 6 5 5, 6 5, 4 6, 6 4 3, 6 5, X, 6. The second system's figures are: 6 5, 6 5, 6 5, 6 4 2 6, 6, 6 5, 5 6, 6. The score concludes with a double bar line and empty staves.

§. 38. Man

§. 38. Man kan dieses Exempel eine 8ve tieffer probiren. Wir aber gehen zum dritten Haupt-Accord; da die 8ve oben:

The musical score for §. 38 consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff with notes and rests, and a figured bass line with figures: 5, 4, 2, 6, 5, 6, 6, 5, 5, 6, 5, 4, 6, 4, 3, 6, 5, 7, 6, 5, 6. The second system has a treble and bass staff with notes and rests, and a figured bass line with figures: 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6. The third system has a treble and bass staff with notes and rests, and a figured bass line with figures: 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6.

§. 39. Wir

§. 39. Wir kommen zur Dissonanz der 7me. Diese lieget gleichfalls zuweilen vorher, zuweilen auch nicht. Wir betrachten hier erstlich die vorher liegende 7me. Diese nun hat öftters ihre resolution gleich neben sich (76) und brauchet ordentlich die 3e und 8ve zu ihren Nebenstimmen, wie unter folgenden Exempeln, die ersten drey angeben. Besagte 8ve aber ist dabey nicht unumgänglich nöthig, sondern man kan statt derselben entweder die 3e verdoppeln, (wofern man mit einem drey stimmigen Accompagnement nicht will zufrieden seyn,) wie das 4te und 5te Exempel ausweist: Oder, man kan auch bis zu Eintritt der 6te, die 5te am perfectam (q) anschlagen, wenn es nemlich die Modulation und der Ambitus modi leidet, wie aus dem letzten Exempel zu ersehen:

The musical notation consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a treble staff with a 7th degree resolving to a 6th degree, and a bass staff with a 3rd degree and an 8th degree. The second system shows a treble staff with a 7th degree resolving to a 6th degree, and a bass staff with a 3rd degree and an 8th degree. The third system shows a treble staff with a 7th degree resolving to a 6th degree, and a bass staff with a 3rd degree and an 8th degree. The fourth system shows a treble staff with a 7th degree resolving to a 6th degree, and a bass staff with a 3rd degree and an 8th degree.

§. 40. Wenn

(q) Daß es aber einen Anfänger nicht rathsam, sich viel mit der 5te bey der 7 6. einzulassen, solches erweisen eben die obigen Exempel. Denn im ersten Exempel leidet die 7 6. die 5te c. nicht, weil die 6f des vorhergehenden Satzes das cis ange-

§. 40. Wenn die 7. alleine, ohne die 6. über der Note stehet, so resolviret sie erst in nachfolgender Note einen halben oder ganzen Ton unter sich, und hat zu ihren Neben-Stimmen ordentlich die 3te und 5te, wie unter folgenden, die ersten Drey Exempel ausweisen. Es können sich aber Catas ereignen, da die 5te nicht wohl ohne viridose Progressen, oder ungeschickte Verwechslung der Stimmen kan angebracht werden, dahero man solchenfalls statt selbiger die 3ve anschläget. Man halte das 4te und 5te Exempel gegen das 6te, und das 7te gegen das 8te:

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes. A double bar line is placed after the eighth measure. The text 'falsch. nicht gut.' is written below the staff, starting from the ninth measure.

gut. nicht gut. gut.

The first system of musical notation for 'The Bird Song' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of three measures, each containing a quarter note followed by an eighth note. The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A1

Ma

§. 41. Nun

geben. Im andern Exempel wird wiederum die 5te g. nicht gelitten, weil die 44 des vorhergehenden Sazes das gis angegeben. Im dritten Exempel leidet der ambitus modi keine 5te über dem e, welches insgemein der schwerste Casus vor Anfänger ist. (Befiehe von ambitu modi cap. 2. Sect. 2.) Im 4ten und 5ten

§. 41. Nun finden sich in denen General-Bassen öfters einzelne 7men über solchen Noten, welche natürlich keine 5ta perfectam, sondern 5ta minor. in systemate & ambitu modi führen, also fraget sich, ob diese 5ta min. jederzeit statt der perfectæ kan angeschlagen werden? Antwort: Wenn die 5ta min. 1) mit der 7. zugleich vorhero gelegen, und hernach 2) mit der per gradum steigenden Bass Note zusammen in die 3e resolviret, so kan sie außer allen Streit statt der perfectæ angeschlagen werden, wie die ersten 3 unter denen nachstfolgenden Exempeln ausweisen: Mangeln aber beyde gedachte requisita, oder wenigstens eines derselben, wie aus denen nachfolgenden 5. Exempeln zu erschen, so wollen zwar einige, (worunter auch unser Gasparini p. 63. seqv.) die 5ta imperfectam vor unzugelassen, und folgendes besagte Exempel vor falsch erklären: ich sehe aber keine gnugsame raison und halte sie (zumahl in vollstimmigen Accompanement und Composition) vor untadelhaft. (r) Wer aber ia ein enges Gewissen hat, der kan bey der 7. die 5ta min. in solchen Fällen vermeiden, wo sie ganz und gar nicht per gradum unter sich resolviren kan, wie das letzte Exempel ausweist: (s)

§. 42.

Exempel ist gar keine 5ta perfecta im Systemate modi vorhanden, weswegen auch die 5ta imperfecta gern weggelassen wird, weil sie zu keiner resolution gelangen kan.

(r) Weil 1) von der 5ta min. nicht erfordert wird, daß sie nothwendig vorhero liegen müsse, wie Gasparini p. 58. selbst lehret. 2) Resolviret sie ia in folgender Note, gleich andern Dissonantien, einen Grad unter sich, und muß eben solche resolution nicht jederzeit mit dem Basse in die 3e zusammen lauffen, (wie wir oben von dieser 5ta Exempla in contrarium gesehen,) zumahl sie alhier nicht als Dissonantia dominans, (die herrschende Dissonans,) sondern als eine bloße Hülfss-Stimme der 7me, (dissonantia concomitans & ancilla 7mæ,) betrachtet wird.

(s) Wer aber auch in diesem letzten Exempel die 5ta min. als eine bloße Hülfss-Stimme der 7me dazugreifen will, der kan zu seiner Defension die Instanz von der 4te geben, welche an sich selbst zwar auch eine ordentlich resolvirende Dissonanz ist, so

bald, sie aber bey der syncopirenden 2de, $\left| \begin{array}{c} 6 \\ 4 \\ 2 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} 5 \\ 4 \\ 2 \end{array} \right|$ als eine Hülfss-Stimme

gebrauchet wird, so bleibt sie ohne resolution, und pfleget bald ascendendo per gradum, bald ascendendo & descendendo per saltum zu gehen. In solchen Dingen seynd rationes pro und contra zu finden. Dahero wer diese 5ta min. ausdrück-

The musical score is written for piano and organ. It consists of six staves. The first four staves are in 7/4 time and contain complex chords and melodic lines. The fifth and sixth staves are in 7/2 time and contain simpler chords. The notation includes various accidentals, clefs, and dynamic markings.

Ma 2

S. 42.

lich in dergleichen zweifelhaften Fällen bey der 7me haben will, der thut am besten, er zeichnet sie zugleich über die Note $\left| \begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix} \right|$ damit weiß man seine Meynung. Ich halte es indes keinen Accompagnisten vor übel, wenn er sie überall bey der 7me dazugreiffet, sie mag ausdrücklich bezeichnet seyn, oder nicht.

(*) Diese 7me hat ihren Ursprung aus der Verkehrung der resolvirenden 9ne. Der

Satz $\left| \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right|$ kan als Anticipatio des darauf erfolgenden ordinären Accordes,

§. 42. Wenn die 7me nicht vorhero lieget, so wird sie auf unterschiedene Arten gebraucht, als

1) Auf eben die Art, wie die vorherliegende 7me, da sie nemlich die Neben-Stimmen der 3e und 5te behält, und meist in folgender Note, zuweilen auch in die gleich daneben stehende 6te resolviret, wie beyderley Casus aus folgenden Exempeln erhellen:

The image shows four staves of musical notation. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. They illustrate the first case where the 7th chord is used similarly to the previous one, with the 3rd and 5th notes of the previous chord being retained. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and asterisks (*) indicating specific notes or resolutions. Above the staves, there are some handwritten annotations like '7', 'b', 'b7', 'b', and '7 6'.

2) Bey einem syncopirenden Basse, da die 7me wieder die vorhergelegene Bass-Note anschläget, und nachgehends der Bass selbst einen hal-

und die $\begin{bmatrix} 7 \\ 5 \\ 2 \end{bmatrix}$ als Anticipatio des darauf folgenden 6ten-Accordes angesehen werden. Jedoch weist das obige andere Exempel aus, daß auch nach der $\begin{bmatrix} 7 \\ 2 \end{bmatrix}$ die 6te erfolgen könne.

halben oder ganzen Ton unter sich resolviret. (*) Ihre Nebenstimmen seynd die 4te und 2de $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ oder die 5te und 2de $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ z. E.

The first musical example consists of two staves. The upper staff contains a series of notes, and the lower staff contains a corresponding series of notes. Below the lower staff, there are figured bass notations: $\begin{smallmatrix} 34 \\ 52 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 2 \end{smallmatrix}$, and $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 2 \end{smallmatrix}$.

3.) Wenn einem beständig liegenden Basse, da die vorhero consonirenden Stimmen in den dissonirenden Satz der 7mæ maj. 2de und 4te (t) $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ oder $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ ausweichen, und von dar wieder in die vorigen Consonanzen zurück treten :

The second musical example consists of two staves. The upper staff contains a series of notes, and the lower staff contains a corresponding series of notes. Below the lower staff, there are figured bass notations: $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$, and $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$.

Na 3

4) Wenn

(t) Die 4te wird hier wieder, nur als eine Hülfs-Stimme der dominirenden 7me angesehen, und muß sich schickern, ohne resolution unter und über sich zu gehen, wie man sie brauchen will.

4) Wenn sie die 6te syncopiret. (u) Es wird aber so dann die 5te weggelassen, die 3e hingegen bleibet vor wie nach:

The musical notation for exercise 4 consists of three staves. The first staff is a single melodic line with notes and rests. The second staff is a figured bass line with figures: $\begin{smallmatrix} b7 \\ 65 \\ 43 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} b7 \\ 65 \\ 43 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 5 & 6 \\ \times & 4 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} b7 \\ 65 \\ 43 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 5 & 6 \\ \times & 4 \end{smallmatrix}$, and $\begin{smallmatrix} 7 \\ 65 \\ 43 \end{smallmatrix}$. The third staff is a figured bass line with figures: $\begin{smallmatrix} 5 & 6 \\ \times & 4 \end{smallmatrix}$ and $\begin{smallmatrix} 7 & 7 \\ 6 & 5 \\ 4 & \times \end{smallmatrix}$.

5) Endlich ist der leichte Gang übrig, da die 8ve per transitum in die 7me gehet: $\left| \begin{smallmatrix} 87 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \right| \left| \begin{smallmatrix} 8b7 \\ 65 \\ 3 \end{smallmatrix} \right|$ welches keiner fernern Erläuterung brauchet.

§. 43. Das gewöhnliche General-Exempel der bisherigen Sätze möchte ohngefähr also lauten. Und zwar erstlich der Haupt-Accord, da die 5te in der eusersten Stimme:

§. 44. Der

(u) Diese 6ta syncopata begiebet sich hier auf gleiche Art in die Schaverey einer Dissonanz, wie oben die 3a und 5ta syncopata, gethan haben. Nichts destoweniger bleiben diese drey Intervalla vor wie nach, Consonantien, weil sie sich freywillig binden, syncopiren und resolviren lassen, da sie es sonst nicht nöthig haben.



565
344 3

5654
3432

§. 44. Der andere Haupt-Accord, da oben in der 8ve angefangen wird, kan also lauten:

56 76 76 7 6/ 7 4 3 7 4 2 X

7 X X6 7 6 5 7 4 X 6 4 2

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on four systems of staves. The first system consists of a treble staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C), and a bass staff. The second system consists of a single bass staff with a key signature of one flat and a common time signature. The third system consists of a treble staff with a key signature of one flat and a common time signature, and a bass staff. The fourth system consists of a single bass staff with a key signature of one flat and a common time signature. The music is written in a simple, folk-like style. The lyrics "The Rose Tree" are written below the first system of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some handwritten annotations and corrections.

§. 45. Es kan dieses Exempel eine 8ve tieffer versucht werden. Wir gehen zum 3ten Haupt: Accord, da die 3e in der eusersten Stimme anfängt:

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a bass line with similar note values. Above the bottom staff, there are handwritten numbers and symbols: "56", "76", "76", "7", "6", "4/3", "4/2", and "7/X". A large bracket is drawn under the first two measures of the top staff. A smaller bracket is drawn under the last two measures of the bottom staff.

The musical score consists of six systems, each with two staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and figured bass numbers (e.g., 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1). The score is written in a historical style, likely from a 17th or 18th-century manuscript.

§. 46. Wir kommen lezlich zur Dissonanz der 9. diese lieget all'ordinair vorher, und resolviret entweder in die gleich daneben stehende 8ve oder wo diese nicht dabey befindlich so resolviret sie in folgender Note einen grad unter sich. Ihre ordentliche Neben-Stimmen seynd die 3te und 5te:

§. 47. Die



§. 47. Die Nona minor verknüpfset (nach dem Unterscheide des ambitus modi) die 3am maj. gern mit der 5te (vv), und die 3am min. mit der 6te :



§. 48. Die Nona überhaupt, wird öftters bald mit der 4te, bald mit der 7me, bald mit beiden zugleich verknüpfset, da denn jedwede von diesen Neben-Dissonantien ihr gewöhnlich Tractament vor wie nach behält, wie aus folgenden General-Exempel erhellet, welches wir gewöhnlich durch die drey Haupt-Accorde exerciren wollen, und zwar erstlich die 8ve oben :

B b 2

§. 49. Der

(*) Gasparini will p. 67. seq. die 5te niemahls bey der 9. min. leiden, weil sie mit selbiger eine Falsam, (i. e. 5tam minor.) ausmache. Quæ, qualis, quantæ?

The musical score is organized into six systems. Each system includes a treble staff and a bass staff. The treble staves contain melodic lines with various note values and rests. The bass staves often contain figured bass notation, which consists of numbers (1-7) indicating fingerings or intervals. Some bass staves also include a key signature change, such as from F# to C major. The notation is highly detailed, with many accidentals and specific lute-style symbols.

§. 49. Der andere Haupt : Aecord, da die 3e oben, möchte also
gerathen:

§. 50. Der

Handwritten musical score for three systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Ornaments are marked with 'X' and a cross. The first system has a treble staff with a key signature of one sharp and a common time signature. The second and third systems have a treble staff with a key signature of one sharp and a common time signature. The bass staff of the first system has a key signature of one sharp and a common time signature. The bass staff of the second system has a key signature of one sharp and a common time signature. The bass staff of the third system has a key signature of one sharp and a common time signature.

§. 50. Der dritte Haupt = Accord da die 5te oben, mag folgen der
seyn:

B b 3

§. 51. Die



§. 51. Dieses Exempel mag eine 8ve tieffer exerciret werden. Weil aber bey dergleichen häufig unter sich gehenden resolutionibus Dissonantiarum die rechte Hand öfters so tieff hinunter kömmt, daß sie nicht mehr Platz hat zu resolviren, noch die lincke Hand (wenn sie auch den Bass in der tieffen 8ve nimmet) frey agiren kan, so darff sich ein Anfänger bey seinem Exercitio der 3. Haupt- Accorde nur an folgende 2. Vortheile halten, womit er die rechte Hand jederzeit wieder in die Höhe bringen kan, als

1) Suchet er nach gescheneher resolution der Dissonantien, oder auch bey solchen Noten, die keine Dissonantien über sich führen, (insonderheit bey langen Noten) die Accorde dergestalt zu halbiren und zu brechen, daß die rechte Hand nach und nach wieder in die Höhe gerathe, und hierdurch neuen Platz gewinne, die folgenden resolutiones gleichfalls zur Execution zu bringen, wie aus dem 8ten Tact des vorhergehenden, insonderheit aber und mit mehrern aus nechst unten folgenden Exempel zu ersehen.

2) Kan er dann und wann einen vollstimmigen Griff in die Höhe thun, und in folgender Note die untersten Stimmen wieder fahren lassen. Das andere 4tel im 5ten Tacte des §. 49. befindlichen Exempels, ingleichen das vierdte 4tel im 9ten Tacte des §. 50. befindlichen Exempels erläutern die Sache. Hierbey sehe man den ersten und 3ten Tact des folgenden Exempels an:



§. 52. Von denen bißhero tractirten Dissonantien seynd nachfolgende leichte Anmerkungen mit zunehmen, welche keines besondern Exercitii bedürffen. Nämlich

1) Daß besagte Dissonantien nicht allzeit in nechstfolgender Note resolviren, sondern ihre resolution über etliche Noten auffhalten, biß endlich die letzte Note vor alle die vorhergehenden resolviret. 3. E.



2) Daß die Dissonantien öffters wieder in Dissonantien zu resolviren pflegen. Hiervon haben wir oben schon 2. Casus gesehen, da die 4 und s/b beyde in 4te maj. resolviret. Es mögen aber folgende Exempel die Sache mehr erläutern;

3) Daß



3) Daß die über denen Noten bezeichnete und vorher gelegene Dissonantien nicht allezeit wahrhafte Syncopationes seynd, welche einer resolution bedürffen, sondern sie entstehen öffters aus dem blossen Transitu des Basses, und haben weiter nichts hinter sich, als daß bey dergleichen 7men, und 9nen (zumahl in langsamen Noten) die 3e gern mit fortgehet; wo nicht das Gegentheil ausdrücklich darüber bezeichnet ist, wie unter folgenden die beyden letzten Exempel ausweisen, welche Arthen des Transitus aber in langsamen Bass-Noten nicht alleinmahl zu approbiren;



§. 53. Bis hieher haben wir das vollstimmige Accompagnement mit Fleiß zurück gelassen. Nunmehr fraget sichs, wie alle bishero in denen Stimmen der rechten Hand syncopirte und resolvirte Dissonantien vollstimmig zu tractiren, ob man nemlich selbige verdoppeln, und in fortgehenden 8ven zugleich mit resolviren könne oder nicht? Antwort: Man kan sie in einem vollstimmigen Accompagnement, (wo die vielen verdoppelten Dissonantien bey schwacher Music, oder sonst nicht mal a propos fallen) allerdings verdoppeln. Mit ihrer resolution aber ist ein Unterscheid zu machen 1) zwischen denen eusersten- und Mittelstimmen. 2) zwischen der rechten und linken Hand.

§. 54. Alle in der rechten Hand, und sonderlich in der eusersten Stimme der rechten Hand vorkommende Dissonantien, müssen jederzeit legaliter tractirer werden, das heisset, sie müssen binden und resolviren, wie es die Regeln erfordern, weil hier das Ohr gar leicht die Fehler entdecket. Hingegen seynd die verdoppelnde Mittelstimmen der linken Hand an diese Gesetze nicht gebunden, sondern sie können willkührlich auff dreyerley Arth verfahren, als:

1) Kan die lincke Hand alle in der rechten Hand befindliche Con- und Dissonantien zugleich ergreifen, mit ihnen vorhero liegen und binden, auch nachgehends in fortgehenden 8ven mit ihnen resolviren (x): nur muß dabey (wie oben überhaupt recommendet worden) ein allzugroßes vacuum, oder Distanz zwischen beyden Händen vermieden werden, das mit die unbedeckten 8ven einem guten Gehöre nicht penetrabel fallen. Diesem nach wären in folg. nden ersten 8. Exempeln die 8ven aller resolvirenden Con- und Dissonantien gnugsam bedecket: in allen übrigen Exempeln liegen sie allzuoffenbahr, und seynd (eines mehr als das andere) einem guten Gehöre verdächtig.

2) Kan

(x) Weil hier die 8ven gleich dem oftgedachten 8. und 4. Fuß auf der Orgel, oder gleich denen, in 8ven fortgehenden Stimmen starcker Chöre betrachtet werden.



gut.



verdächtig.





2) Kan die linke Hand ihre von der rechten Hand entlehnte Dissonantien auch per gradum über sich resolviren, oder per saltum abbrechen (y), wo es die Commodität der Hand erfordert. Genug wenn die rechte Hand (allwo die Toni acuti mehr durchschlagen) Regelmäßig verfähret. Damit aber dergleichen Freyheiten nicht allzu plump ausfallen mögen, so suchet man hier wiederum das oft gedachte vacuum zwischen beyden Händen, so viel möglich, zu vermeiden. Man sehe folgende Exempel an, welche in einem vollstimmigen Accompagnement ohne Tadel seynd. Und zwar resolviren in denen ersten 4. Exempeln die Dissonantien des Basses per gradum über sich. In denen 3. folgenden Exempeln brechen sie per saltum ab. In denen 3. letzten Exempeln aber resolviren sie zwar richtig mit der Ober-Stimme unter sich, allein sie haben nicht mit dieser vorher gelegen, sondern seynd per saltum in die Dissonanz gefallen :

3) Kan

(y) Diese letztere Libertät scheint allein ein proprium vollstimmiger Instrumente zu seyn, in denen partituren separirter Stimmen aber soll man sich mit dergleichen Dingen nicht gern blicken lassen. Wohl aber haben dieses die Ausländer in Gebrauch, daß sie bey Ausarbeitung vieler real-Stimmen z. E. eine 4te, 7me &c. vocaliter gebührend unter sich, instrumentaliter aber per gradum über sich resolviren. Nur wolte ich dergleichen resolutiones nicht oft in der eusersten Stimme hören, und halte überhaupt mehr davon, wenige real-Stimmen solide auszuarbeiten, als allzu viele real-Stimmen mit erzwungenen und irregulären Gängen anzuhäuffen, unter dem Deckmantel, daß es die Natur nicht anders zulasse. Hæc obiter.

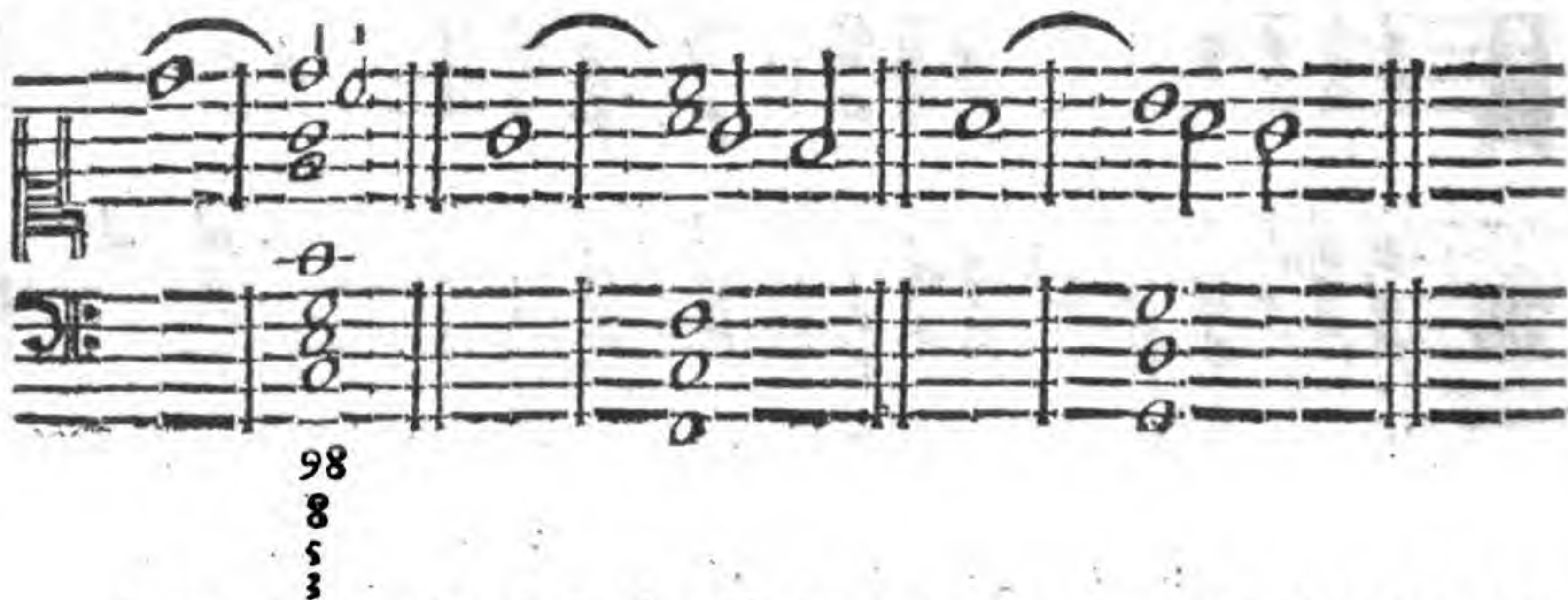


Ec 3

3) Kan

3) Kan die lincke Hand in einigen Casibus die resolutiones der in der rechten Hand befindlichen Dissonantien auf gleiche Arth anticipiren, wie etwan berühmte Componisten in vollstimmiger Composition verfahren. Die Sache brauchet einer weitläufftigen Erklärung, und mag von Anfängern gar wohl übergangen werden. Denen Geübten aber zu Gefallen wollen wir sie allhier aus dem Grunde beschreiben.

§. 55. Es ist bekandt, daß man zu der vollstimmigen 9. unter andern Mittel-Stimmen auch die 8ve anschlagen kan, ehe noch besagte 9. selbst in die daneben stehende 8ve resolviret (98) welches in der That nichts anders ist und heißen mag, als eine Anticipatio resolutionis Nonæ, oder eine Vorher-Anschlagung desjenigen Clavis, worein die 9. erst resolviren soll. z. E.



§. 56. Kan nun das Gehöre die Anticipationem resolutionis Nonæ vertragen, so kan es auch nothwendig alle andere Anticipationes resolutionum vertragen, welche aus der blossen Verkehrung dieser vollstimmigen 98. herkommen, (z) wofern man sie nur Diegel-mäßig zu tractiren und zu præpariren weiß. Wollen wir nun zur ersten Probe die vorher gehen

(z) Denn weil dieser Satz von lauter solchen Con-und Dissonantien zusammen gesetzt ist, welche sich nach denen Grund-Regeln des bekandten Contrapunto all' Ottava, insgesamt einzeln verkehren, und dergestalt tractiren lassen, daß sie so wohl dem Ohre als der Kunst Satisfaction geben: aus was vor Grunde wolte

gehenden 3. Exempet dergestalt verkehren, daß die 3e in iedweden Accord statt des Bass-Clavis herunter, und dieser hinauff gesetzt werde, so bekommen wir eine Anticipationem resolutionis 7mæ, oder eine Vorherauschlagung desjenigen Clavis, worein die 7me erst resolviren soll: (a)



NB. Es

wolte denn die Verkehrung des ganzen Accordes dem Gehöre eine neue, und zuvor nicht da gewesene Verdrießlichkeit verursachen können, wenn sie sonst Regel-mäßig tractiret wird?

- (a) In diesen Exempeln machet die oben liegende 7me gegen die unten anticipirte 6te die vorige 9. aus; folgar müssen zwischen diesen beyden Stimmen auch alle Regeln observiret werden, welche sonst bey der 9. zu observiren seynd. 3. E. Die 8ve zum Bass-Clave gehet niemahls descendendo in Nonam; also gehet auch die 8ve zu dieser Mittel-Stimme niemahls descendendo in Nonam. Folgar wäre das hier folgende erste Exempel falsch, das andere aber gut. Und diese Anmerckung ist bey allen fünffrigen Antieipationibus resolutionum in acht zu nehmen.



NB. Es ist aber leicht zu ermessen, daß diese Anticipatio resolutionis 7mæ nur bey derjenigen 76. muß gebraucht werden, welche natürlich keine 5te im Accord leidet, wie oben §. 39. verschiedene solche Exempel gegeben, und in der beygefüigten remarque (q) die Erläuterung darüber gemacht worden: sonst würden die 5te, die anticipirte 6te, und die 7me in einem Accorde alle 3. verbotener Weise zusammen kommen.

§. 57. Verkehren wir unsern Accord der $\left\{ \begin{smallmatrix} 98 \\ 8 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \right\}$ dergestalt, daß die 5te statt des Fundamental-Clavis herunter, und dieser hinauff gesetzt werde, so haben wir eine Anticipationem resolutionis 5tæ syncopatæ, oder eine Vorher-Anschlagung desjenigen Clavis, worein die 5ta syncopata erst resolviren soll, wie folgende Exempel ausweisen. (b)



§. 58. Ben

(b) In diesen Exempeln machet die oben liegende 5te gegen die unten anticipirte 4te die vorige 9. aus, und seynd also zwischen diesen beyden Stimmen abermahl die gewöhnlichen Regeln der 9. zu observiren, wie in vorhergehender remarque (a) gedacht worden. Ubrigens könnte man den Accord der $\left\{ \begin{smallmatrix} 98 \\ 8 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \right\}$ auch

§. 58. Bey der vollstimmigen 9. wird öftters statt der 5te die 6te gebrauchet. $\left. \begin{matrix} 98 \\ 8 \\ 6 \\ 3 \end{matrix} \right\}$ Verkehren wir nun diesen Accord dergestalt, daß die 6te statt des Bass Clavis herunter, und dieser hinauff gesetzt werde, so bekommen wir eine Anticipationem 4ta syncopata, oder eine Vorheranschlagung derjenigen Clavis, worein die 4ta syncopata erst zu resolviren hat: (*)

Accord. Verkehrung.

98 43 43

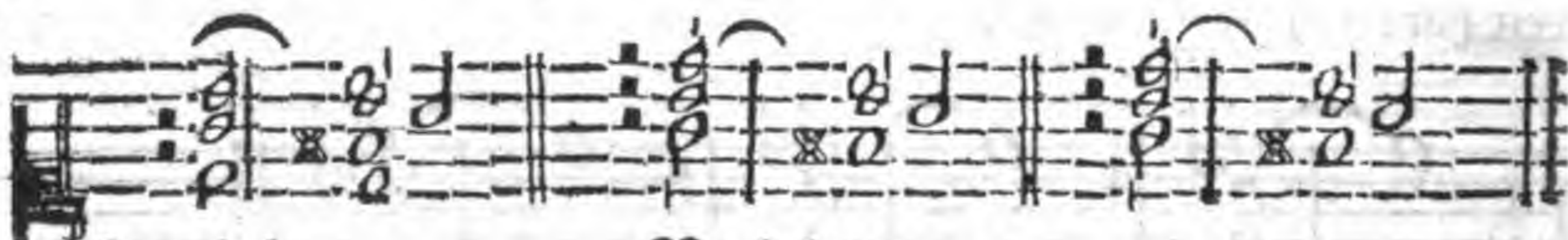
8
6
3

§. 59. Die 9. hat zuweilen nebst der 3a min. und 6ta maj. auch die oben §. 7. h. c. beschriebene 4tam irregularem bey sich $\left. \begin{matrix} 98 \\ 6 \\ 4 \end{matrix} \right\}$ verwechseln wir nun diese 4te mit dem Bass Clave, so bekommen wir eine Anticipationem

dergestalt verkehren, daß die 9. selbst mit dem Bass-Clave verwechselt würde: weil aber hieraus keine Anticipatio resolutionis, sondern der oben §. 42. No: 2. angeführte Satz $\left\{ \begin{matrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{matrix} \right\}$ entstehet, so dienet es hier nicht zu unsern propos.

(*) In diesen Casu machet die oben liegende 4te gegen die unten anticipirte 3e die vorige 9. aus.

nem resolutionis 6ta syncopata, oder eine Vorher-Anschlagung desjenigen Clavis, worein die von der 7me syncopirte 6te erst resolviren soll, wie unter folgenden, die ersten Exempel ausweisen. Es kan aber auch die resolution einer bloß vorherliegenden oder gebundenen 6te anticipiret werden, ob gleich die 6te selbst, nicht von der 7me syncopiret worden, wie aus denen 3. letzten Exempeln erhellet: (**)



Accord.

Vertehrung.



§. 60. Die

(**) In allen diesen Exempeln machet die oben liegende 6te gegen die unten anticipirte 5te die vorige §. aus.

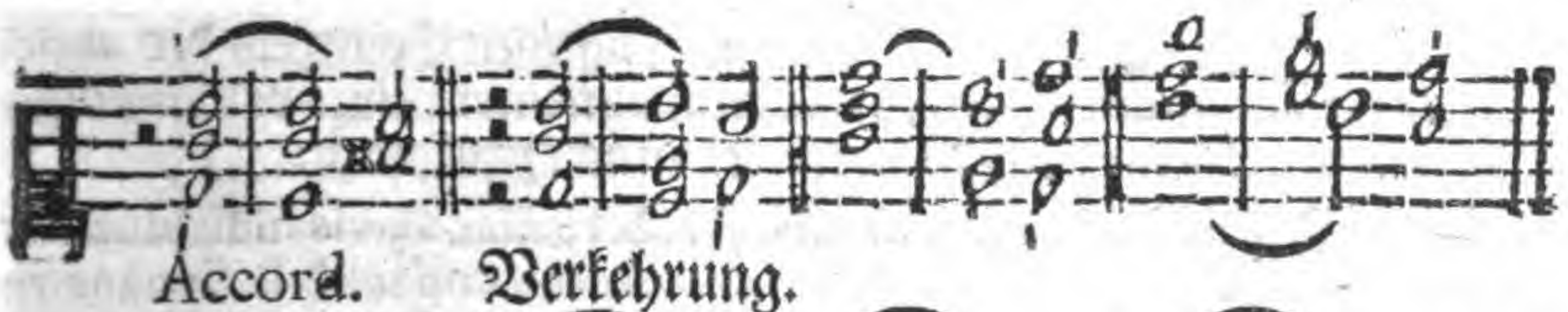


Anticipatio resolutionis 6tæ ligatæ.



§. 60. Die 9. hat nicht selten die 7. den sich. $\left. \begin{matrix} 9 \\ 8 \\ 7 \\ 6 \end{matrix} \right\}$ Verwechseln wir

nun diese 7me mit dem Bass Clave, so bekommen wir eine Anticipationem 3æ syncopatæ, welche zwar in vollstimmiger Composition mehr Dienste thun kan, als im Accompagnement; wir wollen sie aber doch mit hersehen, weil wir einmahl in Untersuchung dieser Materie begriffen sind: (c)



2 d 2

§. 61. Ben

(c) Ben dieser Verkehrung machet die oben vorher liegende 3e gegen die unten eingretende 2de die vorige 9. aus.

§. 61. Bey doppelst vorher liegenden Con- und Dissonantien kan man auch doppelte Anticipationes resolutionum anbringen, welches aber selten, und mit einem Judicio geschehen muß, damit die überhäufften Dissonantien dem Gehöre nicht unerträglich fallen mögen:

The musical notation consists of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows four measures of chords. The first measure has a chord marked with an asterisk (*). The second measure has a chord. The third measure has a chord. The fourth measure has a chord. The second staff is in bass clef. It shows four measures of chords. The first measure has a chord. The second measure has a chord. The third measure has a chord marked with an asterisk (*). The fourth measure has a chord marked with a flat (b). Below the staves, the numbers 98/76, 58/43, 7/5, and 76b/54 are written, indicating the intervals of the chords.

(NB. Bey dem ersten Exempel der doppelst anticipirten resolution $\{ \frac{98}{76} \}$ ist das im vorhergehenden §. 56. angehangte Nota Bene anhero zu wiederholen.)

§. 62. Bey allen bisherigen und künftigen Exempeln der anticipirten resolutionum ist bey dem Accompagnement eines vollstimmigen Instrumentes hauptsächlich zweyerley in acht zu nehmen:

1) Daß der locus resolutionis, oder derjenige Clavis individualiter, worein die in der rechten Hand vorher gelegene Con und Dissonanz resolviren soll, allezeit leer und unbesezt bleiben muß, damit das Gehöre die künftige resolution wohl unterscheiden, und der Anschlag vieler neben einander liegenden Clavium denen Ohren nicht einen Greuel verursachen möge. (d) In dieser Absicht behält die rechte Hand lieber das Amt, die

Con-

(d) Z. E. in denen 3. Exempeln des vorher gehenden §. 61. schlagen jederzeit 5. neben einander liegende Claves zugleich an, nemlich in denen ersten beyden: a, h. c. d. e. und in dem andern Tacte des 3ten Exempels: g, a. b. c. d. Wären

Con. und Dissonantien legaliter anzuschlagen und zu resolviren, die lincke Hand aber begnügt sich, die resolutiones der rechten Hand zu anticipiren. Dahero wären alle anhero wiederholte Exempel, auff folgende Artz ganz und gar unleidlich: (e)

Dd 3

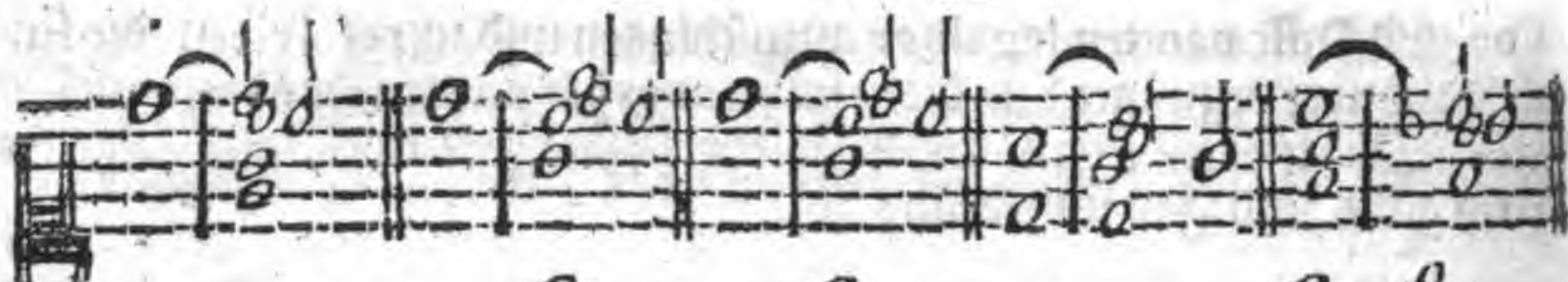
2) Daß

nun diese Claves nicht in die hohen und tieffen 8ven vertheilet, und bey jedweder Dissonanz der locus resolutionis frey geblieben, so würde man was schönes zu hören bekommen. Hingegen wird sich das Ohr bey einem NB. vollstimmigen Accompagnement und Composition über gedachte Exempel, so wie sie angebracht worden, nicht zu beschweren haben, ob sie gleich primo intuitu denen Augen noch so paradox scheinen möchten.

- (e) In separirten Vocal-und Instrumental-Stimmen lässet sich der Casus noch einiger massen entschuldigen, wenn die 9. neben der anticipirten 8ve als eine 2de erscheint, und doch als 9na tractiret wird,



weil hier das Gehöre wegen der Diversität der Stimmen die resolution noch unterscheiden kan: allein auff vollstimmigen Instrumenten fällt diese raison weg, und kan die resolutio anticipata neben dem Clave der resolvirenden Stimme niemals statt haben.



2) Daß diejenigen Anticipationes resolutionum die besten seynd, da die resolvirende Stimme einen ganzen Ton unter sich gehet. Resolviret sie hingegen nur einen halben Ton, und zwar per Semitonium naturale, so fällt die Anticipatio resolutionis schon härter aus, weil die liegende Dissonanz mit der anticipirten resolution Nonam minorem ausmachet, welche von Natur mehr dissoniret, als Nona major. Fället aber die resolution gar per Semitonium accidentale auf ein fremdes, (außer dem richtig bezeichneten Systemate modi befindliches,) ♯. und erhöhendes ♮. so ist die Anticipatio resolutionis wegen ihrer sonderbahren Härte ganz und gar verbothen, ratio: Daß Ohr leidet doppelt als 1) Durch die 9nam minor. accidentalem, welche noch viel härter ausfällt, als die an sich selbst schon harte 9na minor naturalis, 2) Durch die darauff erfolgende harte Vermehrung eines fremden ♯ oder erhöhenden ♮ welche, wie oben gedacht, sehr behutsam zu vermeiden ist. Aus diesen Ursachen nun seynd alle, oben von denen anticipirten resolutionibus §. 55. biß §. 60. inclusive, gegebene Exempel vollkommen gut: Die hier folgenden 5. ersten aber seynd passabel, und können bey guter Gelegenheit cum Judicio gebraucht werden: Die 4. letztern hingegen seynd unleidlich und gänzlich verbothen:



98
43

7
X

76
4



§. 63. Dieses wäre es, was man meines Wissens von denenjenigen Anticipationibus resolutionum sagen kan, welche ihren Ursprung aus der Verkehrung einer vollstimmigen 98. herführen. Man kan zwar mit Verkehrung der einzeln stehenden 9. (welche erst über der folgenden Bass-Note resolviret,) eben also verfahren: weil aber diese Verkehrung mehr obstacula und obscuritäten findet, so lassen wir es bey dem Bisherigen bewenden. Wer sich die Mühe geben will, von selbst ein mehrers nachzusuchen, der kan es thun. Meines Erachtens aber bleibt die resolutio quæ anticipata wohl das einzige Fundament aller anticipirten resolutionum Con- & Dissonantiarum,

§. 64. Nunmehr können wir die, oben §. 54. angegebene, und bisher abgehandelte dreyfache Art eines vollstimmigen Accompagnementes ad Praxin bringen. Und zwar wurde erstlich die 4te oben §. 26 seqv. mit ihrer veränderlichen Harmonie beschrieben. Das vacuum nun, oder der leere Raum zwischen beyden äußersten Stimmen dieser 4te besteht gewöhnlicher massen in der, durch alle 8ven wiederhohsten Harmonie des angegebenen Satzes, zum Exempel:

Ergreiffet



Ergreiffet man 'nun aus dergleichen vollstimmigen Sätzen, so viel iede-
 wede Hand am nächsten fassen kan, so möchte das oben S. 29. gegebene
 Exempel, (von welchen wir gewöhnlich die 2. äußersten Stimmen behal-
 ten,) vollstimmig also ausfallen:



Ec

NB. In



(NB. In diesen Exempel verfähret die lincke Hand mit der vollstimmi-
gen 4te auff folgende Artz. Über der andern Bass Note des ersten
Tactes wird besagte 4te mit der Ober-Stimme in fortgehenden
8ven resolviret. Über der ersten Bass Note des 3ten Tactes wird
resolutio 4tæ anticipiret, (und zwar resolutio 4tæ superflua. Un-
ten werden wir von der anticipirten resolution der 4tæ perfectæ
gleichfalls mehr Exempel finden.) Über der letzten Note eben dieses
3ten Tactes resolviret die vorhergelegene 4te per gradum über sich;
welches auch bey der letzten Note des 4ten Tactes geschieht. In der
letzten Note des 9ten Tactes resolviret die in der rechten Hand un-
ten gelegene 4te wiederum über sich, und in der 3ten Note des 10ten
Tactes erfolgt die resolution in fortgehenden 8ven mit der Ober-
Stimme.)

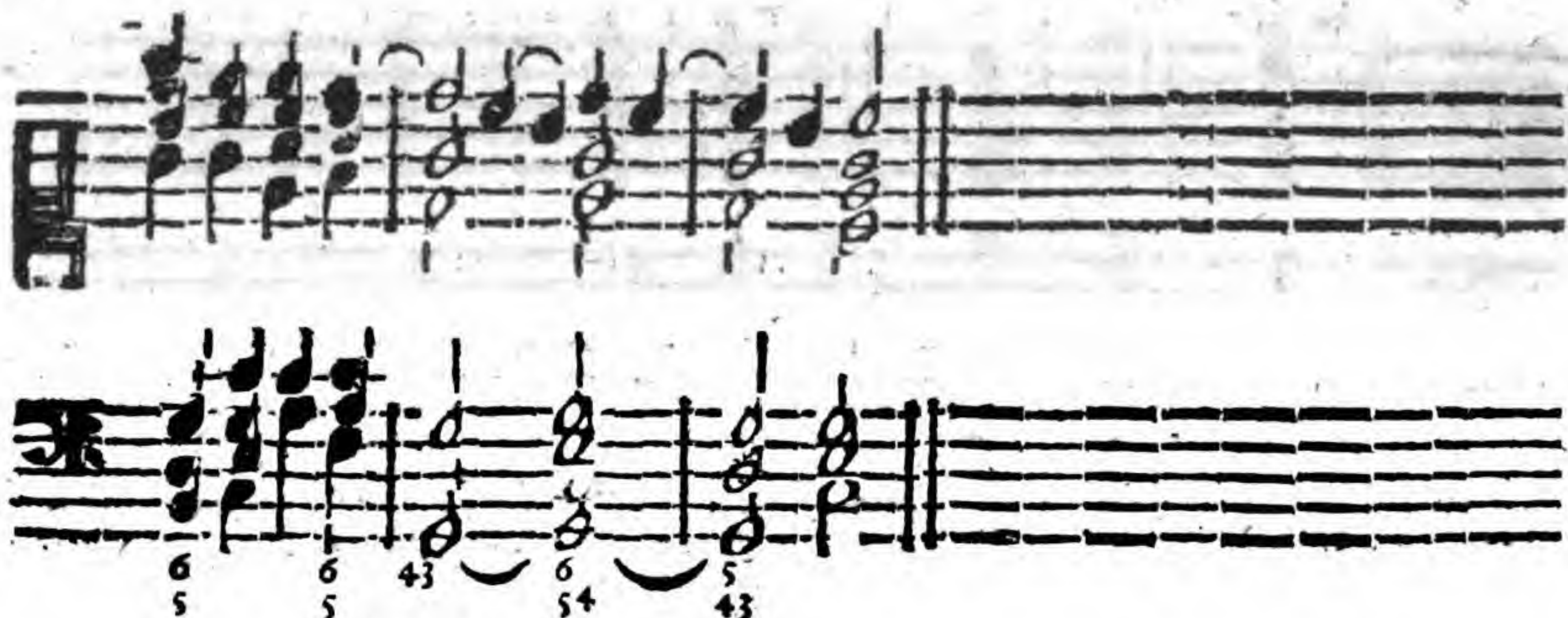
§. 65. Das Vacuum zwischen beyden eusersten Stimmen der, oben
§. 32. seq. beschriebenen 5tæ min. und 5tæ perfectæ syncopata bestehet in
der, durch alle 8ven des Clavieres wiederhohleten 3e, 5te, 6te und 8ve:

Ver-



Verfähret man nun mit dergleichen vollstimmigen Sätzen gewöhnlicher maßen, so könnte das oben S. 36. befindliche Exempel mit Beybehaltung der 2. eusersten Stimmen, vollstimmig also lauten:





(NB. Die lincke Hand verfähret in diesen Exempel mit dem vollstim-
migen Accompagnement der 5tæ min. und 5tæ perfectæ syncopa-
tæ auff folgende Arth: Die über der 4ten Bass Note des andern
Tactes befindliche 5ta min. bricht in folgender Note statt der schul-
digen resolution, per saltum ab. Die über der andern Bass No-
te des 3ten Tactes liegende 5ta min. aber resolviret in folgender No-
te per gradum über sich. Die über der ersten Note des 5ten Tactes
liegende 5ta syncopata resolviret nachgehendß gleichfals per gra-
dum über sich. Die über der 3ten Bass-Note des 7ten Tactes lie-
gende 5ta min. resolviret mit der Ober-Stimme in fortgehenden
8ven, desgleichen auch die nechstfolgende 5ta min. thut. Die über
der 4ten Note des 9ten Tactes liegende 5ta syncopata bricht in fol-
gender Note per saltum ab; und leylich wird in der andern Bass-
Note des 10ten Tactes die resolutio 5tæ syncopatæ anticipiret.)

§. 66. Das Vacuum zwischen beyden eusersten Stimmen der oben
§. 40. seq. tractirten 7me bestehet wiederum in denen, durch alle 8ven des
Clavieres wiederhohltten Stimmen. 3. E.



Also möchte nach denen bisherigen principiis. das oben S. 43. befindliche Exempel, vollstimmig ohngefahr auf diese Art gerathen:



56 57
44 35
4
2

(NB. Die linke Hand verfähret in diesen Exempel mit der vollstimmigen 7me also: Über der andern Bass-Note des ersten Tactes wird die resolution der 7me anticipiret. Die über der andern Bass Note des andern Tactes befindliche 7me resolviret mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven. Über der 3ten Note des dritten Tactes bricht die 7me statt der resolution per saltum ab. Die über der 3ten Note des 4ten Tactes liegende 7me resolviret wieder mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven. Über der ersten Note des 6ten Tactes

Tactes wird resolutio 6tae syncopatae anticipiret. Über der ersten Note des 9ten Tactes bricht die 7me wiederum per saltum ab, und über der andern Note des 10ten Tactes wird resolutio 5tae syncopatae anticipiret.)

§. 67. Das Vacuum zwischen denen eusersten Stimmen der oben §. 46. seqv. tractirten 9. bestehet gleichfalls in der, durch alle 8ven des Clavieres geschehenen Wiederhohlung ihrer Stimmen. 3. E.



Ergreifen nun beyde Hände aus dergleichen vollstimmigen Sätzen, was sie am nächsten fassen können, so möchte das oben §. 49. angegebene Exempel vollstimmig auff folgende Art ausfallen:



(NB.



(NB In diesen Exempel verfähret die lincke Hand mit dem vollstimmigen Accompagnement auff folgende Arth: Über der ersten Bass-Note des andern Tactes wird die 7me mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven resolviret. Über der ersten Bass-Note des 3ten Tactes wird bekandter massen resolutionæ durch die anschlagende 8ve anticipiret. Über der ersten Note des 4ten Tactes finden sich Anti-

Anticipatio resolutionis 7mæ & 9næ zugleich, und zwar die erste mit recht, weil diese Bass-Note natürlich keine 5te über sich leidet. Über der ersten Note des 5ten Tactes wird resolutio 4tæ anticipiret. Die über der letzten Note des 7ten Tactes befindliche 5ta min. resolviret mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven. Über der ersten Note des 9ten Tactes leidet der Ambitus modi eine 5te, also könnte hier keine Anticipatio resolutionis 7mæ statt haben, welche sich hingegen bey der folgenden Note mit Rechte findet. Über der letzten Note des 10ten Tactes wird die, per Semitonium naturale vorgehende resolutio 4tæ anticipiret, und über der nechstfolgenden Note findet sich wiederum eine Anticipatio resolutionis 4tæ)

§. 68. Wir haben noch eine Abhandlung vor uns: De Falsis, welches eine der schönsten Musicalischen Materien ist, und wohl verdienet, daß man sie besonders betrachte.

§. 69. Fallæ heißen eigentlich diejenigen Intervalla, welche in ihren gehörigen Gradibus (f) entweder ein Semitonium minus zu viel
F f
oder

(f) Z. E. Eine 6ta maj. hat in ihren gehörigen 6. gradibus (nach der eben Cap. I. §. 13. gegebenen Beschreibung) nicht mehr als 3. ganze und 2. halbe Tone. Sobald man nun über diese gezeigten Tone schreitet, (welches nach Gelegenheit des modi durch Hinzuthuung eines X. ♯. oder b. vor der einen Note geschehen kan) so bald bekommt hier das Intervallum der 6te ein Semitonium majus zu viel, i. e. es wird eine Falsa, weil es zwar die 6. gradus, nicht aber das Haupt-Requisitum einer 6te maj. behält, welche 3. ganze, und 2. halbe Tone nicht übersteigen soll:



Eben auff solche Arth entstehen die übrigen Fallæ oder Superflue & Deficientes, davon man nach dem Unterscheide jedwedes Intervalli die Probe leicht machen kan, zumahl bey der 4ta und 5ta perfecta, welche doppelte Falsas aufzuweisen ha-

oder zu wenig haben, und deswegen dem Ohr (zumahl ohne Mediation anderer Stimmen) eine außerordentliche Härteigkeit verursachen. Dieses seynd nun mit einem Worte alle, oben Cap. I. angegebene Superflua und Deficientes. Die erstern waren, die 2da superflua, die 4ta maj. die 5ta superflua und 6ta superflua (g) Die letztern aber waren, die 3a min. deficiens, die 4ta imperfecta, die 5ta min. und 7ma min. deficiens.

§. 70. Die

ben, indem sie in ihren gehörigen gradibus durch Hinzufügung eines \sharp . \flat . oder b. bald ein Semitonium minus zu viel, bald zu wenig bekommen können, wie in gedachten obigen Cap. I. erhellet.

- g) Nonam superfluam haben wir oben nicht statuiret, weil sie nicht kan natürlich in Consonantiam resolviret werden. Unnatürliche, und gezwungene resolutiones aber kan man endlich noch wohl bey denen Haaren dazu ziehen, und wenn also eine 9na superflua solte und müste erfunden werden, so möchten noch wohl die unten folgende zwey 9na superflua zum Exempel dienen, (wiewohl ich sie lieber wolte in Figur der 2da superflua lassen auftreten, und ihrer Natur gemäß tractiren, wenn es nicht, wie gedacht, solte und müste eine resolvirende 9na superflua seyn und heißen.) Wenn aber dergleichen nichtige Erfindung den Autorem und die Music heben könnten, so getraute ich mir noch viel sonst unnatürliche verbothene, absurd-scheinende, ja gar vor unmöglich gehaltene casus & passus compositionis dergestalt auszukünsteln, daß sie sich in einigen erzwungenen Exempeln, als möglich präsentiren solten. Z. E. Es solte eben nicht viel Mühe kosten, eine, nicht nur in facta einer einzigen Stimme bestehende, sondern zum Fundamental-Clave anschlagende Octavam deficientem, item eine gleichfalls zum Basse anschlagende 3am min. defic. eine nach allen Regeln syncopirende, oder ordentlich vorherliegende, und nachgehends unter sich resolvirende 5tam superfluam, 6tam superfluam, und hundert erzwungene schöne Sachen zu erfinden, die man endlich alle zusammen in einen Karitäts-Kasten stecken, und denen Leuten, wie jener sein Marmelthier, vor Geld zeigen könnte. Allein mein Rath ist, man lasse solche unnatürliche Dinge bleiben, und wende die Zeit zu was bessers an. Die Music will nichts gezwungenes haben, und unsere Nation incliniret gleichwohl vor andern Nationen zu dem Fehler, daß sie in der edlen Music oft allzuviel künsteln, und hier und dar von dem Wege der Natur abweichen will, zum grossen Schaden und Aufenthalt derselben. Ein anders ist

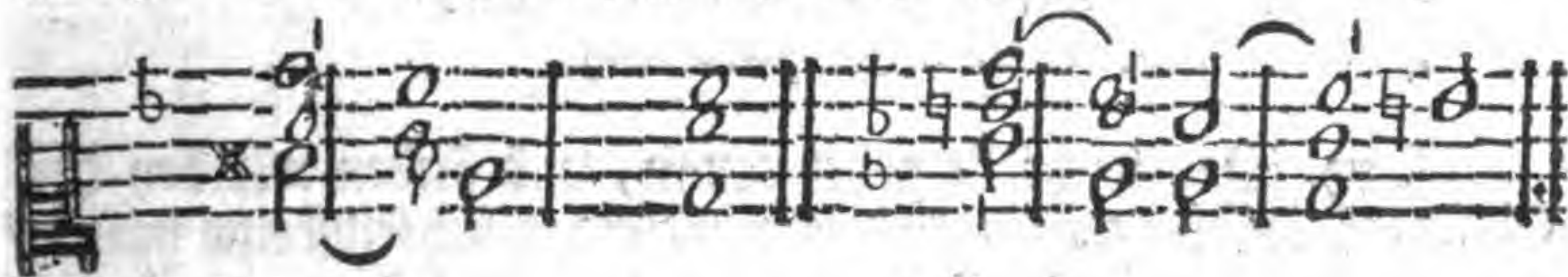
§. 70. Die 4ta maj. 5ta min. und 7ma min. defic. seynd bißhero schon zum öfftern vorkommen, weil sie als sehr gebräuchliche Intervalla ben obigen Sätzen nicht künften übergangen werden. Die übrigen superflua und Deficientes aber kommen in praxi seltener vor, und wollen wir allhier ihre Harmonie beschreiben.

§. 71. Es seynd überhaupt die Falsæ in 2. Fällen merckwürdig, und verursachen in beyden Fällen harte Sätze, nemlich: 1) Wenn sie gegen den Bass oder Fundamental. Clavem als Falsæ erscheinen. 2) Wenn sich

ff 2

zwei

es, etwas gutes und geschicktes zum ordentlichen Gebrauch erfinden, ein anders, etwas zur blossen Curiosität ausgrillisiren, welches weiter nichts hinter sich hat, als daß wir uns über dessen nichtige Erfindung Eükeln.



Besser.



zwischen denen Ober- und Mittel-Stimmen gleichsam von ohngefehr eine Falsa ereignet, ob gleich beyde Stimmen sich gegen den Bass selbst, als schlechte Dissonantien, oder wohl gar als Consonantien verhalten. 3. E. Die 3a maj. und 6ta min. seynd beyde Consonantien gegen den Bass, unter sich selbst aber machen sie eine harte Falsam aus, nemlich 4tam imperfectam, oder umgekehrt, die 5tam superfluam.

§. 72. Damit wir nun die notabelsten Sätze der Falsarum in beyden Fälen berühren mögen, so wollen wir zu unsern Nutz allhier die Falsas in 4. Classen eintheilen; und betrachten, wie sie sich zu ereignen pflegen.

- 1.) Bey dem Accord der 6ta, min. maj. und superfl.
- 2.) Bey dem Accord der 2de und 4te ($\frac{4}{2}$) min. maj. und superfl.
- 3.) Bey dem Accord der 5ta superfl. und
- 4.) Bey dem Accord der 7ma maj.

§. 73. Das leichteste gehet voran, und finden wir bey der ersten Classe erstlich die 6tam superfluam, welche an sich selbst eine harte Falsam gegen den Bass ausmachtet. Sie hat ordentlich die 3e zu ihrer Neben-Stimme. Nebst dieser kan aber auch die 5ta syncopata, ingleichen die 4ta maj. (wenn diese vor und nach unbeweglich liegen bleibet) statt finden, wie alle Casus aus folgenden Exempeln erhellen:

The image displays two staves of musical notation. The top staff contains several measures of music, each featuring a chord with a note marked with an 'X' (likely indicating a dissonance or specific interval). The bottom staff shows the corresponding figured bass notation for these chords, with figures such as b , 6 , 5 , 4 , 3 , 6 , 4 , 3 , 7 , and 6 placed below the notes. Some figures are accompanied by 'X' marks, possibly indicating specific intervals or dissonances.

§. 74. Wenn

§. 74. Wenn sich die 5ta min. zur 6ta maj. gesellet, so machen sie unter sich selbst in denen Ober- und Mittel-Stimmen eine Falsam aus, nemlich die 2dam supertl. oder umgekehrt die 7mam min. defic. die übrigen Neben-Stimmen bleiben die 3e und 8ve, wie sonst bey dem Accord der (6) gewöhnlich:

The musical notation for §. 74 consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of notes and rests, with some notes marked with an 'X'. The second staff is a soprano clef with a key signature of one flat. It contains a series of notes and rests, with some notes marked with an 'X'. The third and fourth staves are bass clefs with a key signature of one flat. They contain a series of notes and rests, with some notes marked with an 'X'.

§. 75. Wenn sich die 3a maj. zur 6ta min. gesellet, so machen sie unter sich selbst in denen Ober- oder Mittel-Stimmen wiederum eine Falsam aus, nemlich die 4tam imperfectam, oder verkehrt, die 5tam supertl. die 3te Stimme bleibt die 8ve, wie sonst bey der 6te gewöhnlich:



§. 77. Der andere Haupt-Accord mit der 8ve in der eusersten Stimme möchte also lauten:



§. 78. Man

Haupt-Accorde zu exerciren, so seynd es gewiß die Falsæ. Denn die Verwechslung der Ober- und Mittel-Stimmen solcher extravaganten Accorde verursachen einem Anfänger jederzeit neue Schwierigkeit.



§. 78. Man kan dieses Exempel eine 8ve tieffer exerciren, (es versteht sich, daß man den Bass zugleich, an benötigten Orthen eine 8ve tieffer nehme.) Wir aber gehen zum 3ten Haupt-Accord, da die 5te in der eusersten Stimme anfängt:



§. 79. Wir



§. 79. Will man das vollstimmige Accompagnement auch hier versuchen, so bestehet das Vacuum der bisherigen Sätze, gewöhnlich in der durch alle 8ven des Clavieres wiederholten Harmonie. 3. E.



Ergreiffet man aus dergleichen vollstimmigen Sätzen so viel, als jedwede Hand am nächsten fassen kan, so möchte das nechst vorbergehende Exempel, vollstimmig ohngefehr also gerathen: (i)

G g

(NB. Die

- (i) Oben ist gedacht worden, daß beim vollstimmigen Accompagnement die Verdoppelung eines fremdden X und erhöhenden 4 (in denen gleichfalls oben §. 6. angegebenen 3. Fällen) zwar zugelassen, jedoch dabey nach Gelegenheit der Umstände einige Discretion zu gebrauchen sey etc. Dieses nun ist noch mehr im voll-

The musical notation consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The notation includes various intervals and their double sharps. Below the staves are numerical figures: 5 4 2 6 6 6 4 5 4 5 7 6 6 5 7 9 8 6 5.

(NB. Die

stimmigen Accompagnement der Falsarum zu observiren. Denn die meiste Verdoppelung derselben führet auch eine doppelte Härte bey sich; Die eine, wegen der natürlichen Härte des Intervalli selbst, die andere, wegen der dazukommenden harten Verdoppelung des fremden \times und \sharp . Also würde z. E. im modo a moll die verdoppelte \sharp ta superfl. zu c. noch einmahl so harte lauten, als die verdoppelte \sharp a maj. accid. zu e, ob gleich in beyden Intervallis eben dasselbe \times individualiter vermehret wird, ratio: Bey dem e, lautet nur allein die Verdoppelung des \times harte, bey dem c. aber fällt nicht nur die Verdoppelung des \times sondern auch die Falsa der \sharp ta superfl. selbst harte aus. In solcher Betrachtung soll man mit der Verdoppelung derjenigen \times und erhöhen.



(NB. Die lincke Hand verfähret in diesen Exempel mit denen vollstimmigen resolutionibus der Dissonantien also : Über der 4ten Bass-Note des ersten Tactes bricht die vorhergelegene 4te per saltum ab. Die über der ersten Bass Note des 6ten Tactes befindliche 5ta min springet dem eusserlichen Scheine nach bey der andern Bass-Note über sich, man wolte denn die richtige resolution in Verwechselung der Stimmen suchen. Über der ersten Bass-Note des 7ten Tactes wird resolutio 7mæ anticipiret, und über der ersten Note des 8ten Tactes geschieht wiederum Anticipatio resolutionis 4tæ & 9næ zugleich.)

§. 80. Wir kommen zur andern Classe unserer Falsarum, und finden hier erstlich die 2dam supertl. als eine harte Eallam gegen den Bass. Ihre Neben-Stimmen seynd ordentlich die 4ta maj. und 6te $\left\{ \begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ Statt der 6te kan auch die 7me liegen, ehe sie in die 6te resolviret, wie unten einige Exempel anweisen werden. Überhaupt aber ist diese 2da supertl. ihrer Natur nach, mehr veränderlich, als einige andere Falsa, und lässet sich nach dem Unterscheide des Styli. auff mancherley Arth gebrauchen, wovon wir folgende Arthen specificiren wollen, als:

G g 2

I. Wenn

den $\frac{7}{4}$ welche zugleich eine Falsam helfen ausmachen, besonders behutsam umgehen; ausser dem vollstimmigen Accompagnement aber gedachte Verdoppelung niemahls gebrauchen.

1. Wenn der Bass vorhero lieget, und nachgehends gebührend unter sich resolviret, wie unten die 2. ersten Exempel ausweisen.
2. Wenn der Bass per transitum gehet, welchenfalls man diese 2^a als eine Anticipation der 3^a maj. des darauff folgenden Saxes annimmt, wie das 3^{te} und 4^{te} Exempel ausweist.
3. Wenn sie der 4^{ta} irregulari Gesellschaft leistet, und gleich dieser vor wie nach liegen bleiben kan, wie aus dem 5^{ten} und 6^{ten} Exempel erhellet.
4. Wenn sie vorher lieget, und nachgehends einen Grad über sich resolviret, da sie als ein Auffenthalt der 3^e maj. vorigen Saxes betrachtet wird, wie aus dem 7^{ten} und 8^{ten} Exempel zu ersehen.
5. Wenn der Bass per Tertiam min. auffwärts springet, und hernach gebührend unter sich resolviret, welchenfalls die springende Bass-Note als die vorhergelegene 3^a min. des vorigen Accordes betrachtet wird, wie die 2. letzten Exempel ausweisen:



§. 81. Wenn

§. 82. Wenn sich die 3a min. bey der 4ta maj. findet, so machen sie in den obern Stimmen wiederum die Falsam einer 2da superfl. oder umgekehrt, einer 7me min. defic. aus. Die 6te giebet die 3te Stimme ab, und der Bass lästet sich mit seiner 3a min. entweder von der 4ta mai. vorhero syncopiren, ehe er resolviret, oder er gehet bey dem eintretenden Accord $\left\{ \frac{4}{5} \right\}$ schlechterdings per transitum, wie der Unterscheid aus denen folgenden 4. ersten Exempeln erhellet. Das 5te Exempel aber bestehet in einer per gradum ausweichenden, und von dar im vorigen Ton zurücktretenden geschickten Bewegung aller Stimmen zugleich:

The musical notation consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a transition from a 4th major chord to a 3rd minor chord. The second system shows a transition from a 4th major chord to a 3rd minor chord. The third system shows a transition from a 4th major chord to a 3rd minor chord. The fourth system shows a transition from a 4th major chord to a 3rd minor chord. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, as well as figured bass notation (e.g., 6, 4, 5, 3, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100).

§. 83. Einige, sonst gelehrte und vornehme Compositores, pflegen bey harten Expressionibus, der 4ta maj. auch die 6tam min. zur Nebenstimme

Stimme zu geben $\left\{ \begin{smallmatrix} 6b \\ 4\sharp \end{smallmatrix} \right\}$ Wird nun diese 6b oben, und die 4 \sharp drunter angeschlagen, so entstehet zwischen beyden Stimmen eine unleidliche Falsa, nemlich die 3a min. deficiens, welche zwar damit will entschuldiget werden, daß sie nur gegen eine Mittel-Stimme anschlage, nicht aber gegen den Bass oder Fundamental-Clavem (denn dieses lestern hat sich wohl noch kein Autor unterstanden:) Allein es ist eine schlechte Entschuldigung, denn wie die 3. min. defic. gegen den Bass-Clavem unleidlich und impracticabel ist, so ist sie es auch gegen alle die übrigen Stimmen.

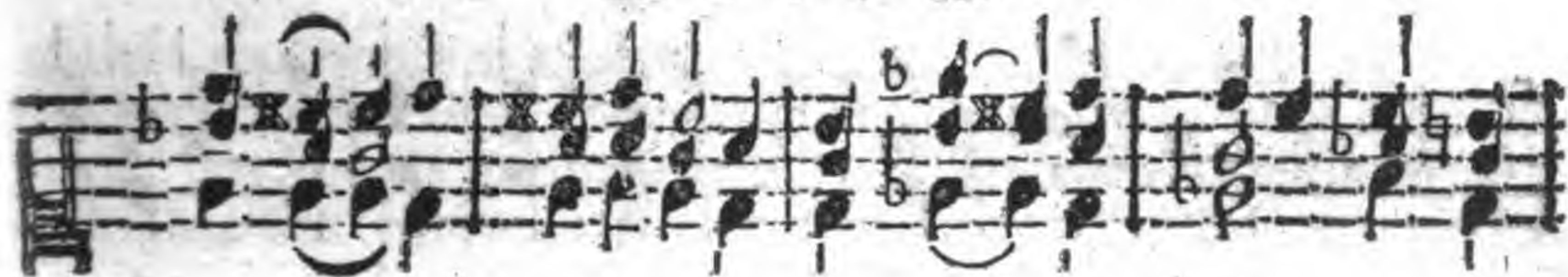
Hingegen wolte ich diesen harten Satz der $\left\{ \begin{smallmatrix} 6b \\ 4\sharp \end{smallmatrix} \right\}$ noch eher billigen, wenn man in der Composition die 4 \sharp oben, und die 6b unter selbiger anschlagen lästet, weil solchergestalt zwischen beyden Stimmen eine 6ta maj. superflua statt voriger unleidlichen ze entstehet, und durch die größere Distanz die vorige Härteigkeit einiger massen zu evanesciren scheint. Eben dis ist die Ursache, warum wir diesen Satz hier anführen, und den Accompagnisten erinnern, daß er gleichfalls besser thue, wenn er in diesen Casu die 4 \sharp oben und die 6. min. drunter anzuschlagen suchet, wosern er eine abscheuliche Harmonie, (zumahl auf nachklingenden Pfeiffwerck,) vermeiden will. Die 3te Neben-Stimme aber zu dieser $\left\{ \begin{smallmatrix} 6b \\ 4\sharp \end{smallmatrix} \right\}$ ist entweder die 2de, oder die 3a min. wie der Unterscheid aus folgenden Exempeln erhellet:

The musical notation consists of two staves. The top staff shows a series of chords and intervals, including a 6b above a 4 \sharp , which is identified as a 3a min. deficiens. The bottom staff shows a series of chords and intervals, including a 6b above a 4 \sharp , which is identified as a 6ta maj. superflua. The notation is in a historical style, with various accidentals and clefs.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/8, indicated by the numbers 6 and 8 written above the first measure of the bass staff. The melody is written in the treble staff, and the bass line is written in the bass staff. The music consists of two measures, each followed by a repeat sign. The first measure of the melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The second measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The bass line in the first measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The bass line in the second measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note A2, a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. The score is written in ink on aged paper.

[illegible]

§. 86. Der



§. 86. Der andere Haupt-Accord mit der 8ve in der eusersten Stimme möchte folgender seyn:

$\text{D} \flat$

§. 87. Die

The musical score consists of two systems, each with a treble and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes are marked with an 'X' or a '*'.

System 1:

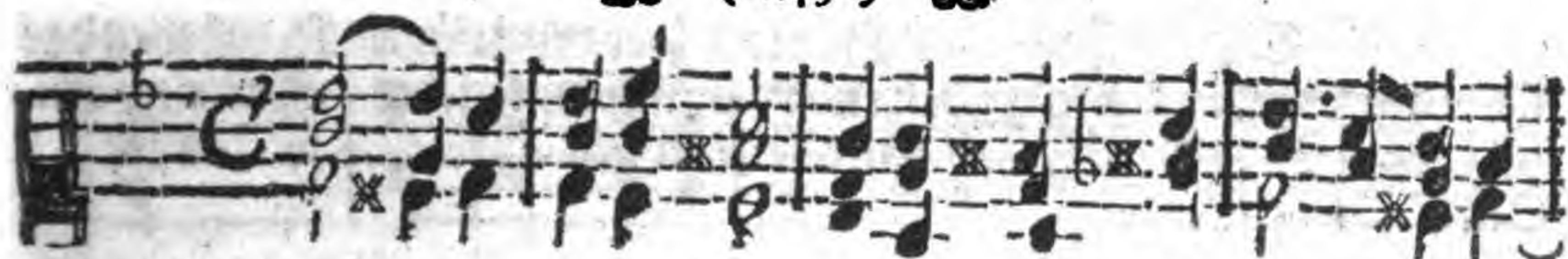
- Treble Staff:** Starts with a C-clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a measure with a '*' and a measure with a flat.
- Bass Staff:** Starts with an F-clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a measure with a '*' and a measure with a flat. Fingerings like 6/4/3, 6/2/4, 7/X, 6/5, 6/4/3, 6/5, 6/4/3, and 6/4 are indicated.

System 2:

- Treble Staff:** Continues the melody with various notes and rests.
- Bass Staff:** Continues the bass line with various notes and rests. Fingerings like 6/5, 6/4/3, 6/5, 6/5, 6/4/3, 6/5, 7/6, and 7/6 are indicated.

§. 87. Dieses Exempel läſſet ſich eine 8ve tieffer exerciren. Wir gehen indeß zum 3ten Haupt-Accord da die 3e oben anfänget :

§. 88. Ein



6 4 3 6 6 4 7 6 5 6 4 3 6 5 2 4 6



6 5 6 4 3 6 5 5 6 6 4 3 6 7 6 7 6 5



5 6 6 4 3 6 5 6 4 3 6 7 6 5 4 3



§. 88. Ein vollstimmiges Exempel hier beyzufügen, so bestehet das Vacuum zwischen denen beyden eusersten Stimmen der bisherigen Sätze, wie gewöhnlich, in denen durch alle 8ven des Clavieres wiederholten Stimmen. 3. E.



Ergreiffet nun jedwede Hand aus dergleichen vollstimmigen Sätzen, was ihr am nechsten lieget, so möchte das in vorhergehenden §. 85. befindliche Exempel, mit Beybehaltung der eusersten Stimmen vollstimmig ohngefehr also ausfallen:



(NB. Die

(NB. Die lincke Hand verfähret in diesen Exempel mit denen vollstimmigen resolutionibus der Dissonantien also: Die über der andern Bass-Note des ersten Tactes sich befindende 3a syncopata resolviret nachgehends in fortgehenden 8ven mit der Ober-Stimme rechter Hand, welches gleichfals die über der letzten Bass-Note des andern Tactes befindliche 7me thut. Die über der letzten Note des 6ten Tactes liegende 5ta min resolviret gleichfals mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven, über der ersten Note des 8ten Tactes aber,

aber, wird *resolutio 7mæ anticipiret*. Die über der nechstfolgenden Note befindliche 7me bricht *per saltum* ab, und die über der letzten Note des 10ten Tactes befindliche 7me *resolviret* wiederum in fortgehenden 8ven mit der Ober-Stimme.)

§. 89. Wir kommen zur 3ten Classe unserer Falsarum, allwo die 5ta superfl. das Dominium führet, und gegen den Fundamental-Clavem eine harte Falsam ausmachet. Sie wird insgemein auf zweyerlen Arth gebraucht, als:

- 1.) Wenn der Bass vorher lieget, und nachgehends gebührend *resolviret*. Ihre Neben-Stimme ist entweder die 2de allein, oder besser die 2de und 7me zugleich, da sie letztern Falles als eine bloße *Anticipation* des darauff folgenden 6ten Accordes angesehen wird, wie die 2. letzten Exempel ausweisen:

- 2.) Wenn sie selbst vorher lieget, und nachgehends aufwärts in die 6te gehet. Weswegen sie solchenfalls als eine bloße *Auffhaltung* dieser drauff folgenden 6te angesehen wird. Ihre Neben-Stimmen seynd ordentlich die 3e und 8ve, es werden aber öftters die 4te, 7me und 9ne dabey angebracht, wie folgende Exempel alle Cases erläutern:



§. 90. Bey der 4ten Classe unserer Falsarum wollen wir 2. Casus anmercken:

- 1.) Wenn die 7ma maj. mit der 3a min. verknüpfet ist, so entstehet zwischen beyden eine Falsa, nemlich die 5ta superfl. oder verkehrt die 4ta imperfecta. Es pfleget diese 7me vorher zu liegen, und nachgehends über sich in die 8ve zu gehen, (k) weswegen sie als eine bloße Aufhaltung dieser drauff folgenden 8ve angesehen wird. Ihre 3te Stimme ist ordentlicher Weise die 5te:

2) Wenn

(k) Es bedienet sich die 7ma maj. hier eben der Freiheit, wie in vorhergehenden §. 89. No. 2. die 5ta superflua gethan. Dergleichen extravagante Sätze aber,



2.) Wenn die 6ta min. sich zu der 7ma maj. gesellet, so entstehet zwischen beyden wiederum eine Falsa, nemlich die 2da superfl. oder verkehrt die 7. min. defic. Es pfleget bey diesen Sätze der Bass vor und nach beständig zu liegen, nach der Natur und dem Tractament der oben §. 42. No. 3. angegebenen 7. maj. Die 3te Stimme aber kan hier so wohl die 3e, als 4te seyn. Bey der 4te kan auch die 2de stehen, wie der Unterscheid aus folgenden 4. ersten Exempeln erhellet. Das letzte Exempel aber zeigt, daß man dergleichen Sätze auch bey einem fortgehenden Basse brauchen kan, wenn man vorsichtig damit umgeheth;



§. 91. Wir

soll man in der Composition selten, oder nur bey Ausdrückung harter Worte gebrauchen, damit eine gute Music nicht mit anscheinenden Illegalitäten überhäuffet werde.

Handwritten musical notation on a five-line staff. Above the staff, there are two sets of numbers: $\frac{17}{66}$ and $\frac{8}{5}$. Below the staff, there are two sets of numbers: $\frac{5}{4}$ and $\frac{5}{4}$. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody consists of a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a half note C5. The piece ends with a double bar line.

§. 91. Wir wollen die bisherigen Sätze der 3ten und 4ten Classe in ein General Exempel zusammen fassen, und selbiges durch die gewöhnlichen 3. Haupt-accorde exerciren. Und zwar erstlich da die 3e in der eusersten Stimme anfängt;



§. 92. Der andere Haupt-Accord, da die 8ve oben, möchte ohn-
gefahr also gerathen;

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The music is written in a historical style, featuring various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. Below the staves, there are numerous figured bass symbols, which are combinations of numbers and letters (e.g., 5, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100). These figures are used to indicate the fret positions for the strings and the intervals between notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain multiple notes or chords. The overall style is characteristic of 17th or 18th-century lute tablature.

Handwritten musical notation for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves show a sequence of notes and rests, with some notes marked with 'X' and '6'.

§. 93. Dieses Exempel exercire man eine 8ve tieffer, alsdenn gehe man zum dritten Haupt - Accord, da die 5te in der eusersten Stimme anfänget;

Handwritten musical score for two staves. The top staff is for a piano (p) and the bottom staff is for a guitar (g). The music is in common time (C) and features complex rhythmic patterns and accidentals. The guitar staff includes fret numbers (5, 6, 7) and specific fingering instructions (e.g., 5/4, 6/5, 7/6).

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves. The top staff is for the vocal melody, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody is written in a soprano clef, and the piano part is in a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The lyrics "The Rose Tree" are written below the piano part. The score is in a historical style, with some decorative elements and a small illustration of a rose tree at the end.

§. 94. Ein



§. 94. Ein vollstimmiges Accompagnement dieser Exempel beyzuzufügen, so bestehet das Vacuum zwischen denen eusersten Stimmen der bisherigen Sätze, gewöhnlicher massen in der durch alle 8ven des Claviers wiederhohltten Harmonie. z. E.



Man ergreiffe aus dergleichen vollstimmigen Sätzen, so viel jedwede Hand am nechsten fassen kan, so wird das im vorhergehenden §. 91. beschriebliche Exempel ohngefehr also ausfallen;



(NB.

(NB. Die linke Hand verfähret in diesen Exempel mit denen vollstimmigen resolutionibus der Dissonantien also; Die über der andern Bass-Note des 4ten Tactes liegende 5ta min. bricht in folgender Note statt der resolution per saltum ab. Die über der letzten Bass-Note des 8ten Tactes befindliche 7me resolviret per gradum über sich. Die über der ersten Bass-Note des 12ten Tactes vorhergelegene 4ta und 6ta syncopata werden mit denen Ober-Stimmen in fortgehenden 8ven resolviret. Über der nechstfolgenden Bass-Note eben dieses Tactes wird resolutio 7mæ anticipiret, und die darauff folgende 5ta min. des 12ten Tactes resolviret wiederum mit denen Ober-Stimmen in fortgehenden 8ven.)

§. 95. Dieses wären die gebräuchlichsten Signaturen des General-Basses, welche man allhier abzuhandeln vor nöthig erachtet. Es seynd hierbey die schönsten und fundamentalesten Sätze der heutigen Praxeos Compositoriæ nicht vergessen worden, folgar kan dieses Capitel auch denenjenigen dienen, welche etwas mehr (1) als das Accompagnement des Clavieres zum Entzweck haben. Denen Anfängern aber zu Gefallen, wollen wir allhier eine Tabelle beyfügen, woraus sie alle bisher tractirte Signaturen nebst ihren dazu gehörigen Stimmen ohne Mühe ersuchen, und sich solchergestalt das vorhabende Exercitium eines bezifferten General-Basses desto leichter machen können. Es hat diese Tabelle, wie man siehet, verschiedene Abtheilungen, deren jedwede diejenige Haupt-Ziffer vor sich führet, unter welcher man die verlangten Signaturen mit ihren Neben-Stimmen zu suchen hat. In der ersten Reihe der Abtheilung selbst præsentiren sich die gebräuchlichsten Arthen der Signaturen, wie

(1) Wer aus Curiosität alle Sätze dieses Capitels dergestalt verkehren will, daß jedwede Ober- und Mittel-Stimme mit dem Bass-Clave verwechselt werde, der kan vielleicht noch manchen frembden Satz finden, welcher sich brauchen lästet, wosern man damit umzuspringen weiß. Und ist es wohl sicher, daß die notabelsten Sätze unserer heutigen Praxeos aus eben solcher Verkehrung der, in vorriaen Zeiten schon längst bekandt gewesenen Sätze, ihren ersten Ursprung genommen, wie solches zu erweisen, wenig Künste brauchen würde.

wie man sie wenig oder viel, über denen General-Bässen bezeichnet findet: in denen darunter stehenden 2. Reihen aber werden die dazu gehörigen Stimmen angegeben.

§. 96. Verlangt man nun beim Exercitio eines vor sich habenden General-Basses zu wissen, was diese oder jene Signatur vor eine Harmonie oder Neben-Stimmen habe, so suchet man

1.) Besagte Signaturen selbst in der Tabelle unter der größten Zahl ihrer über einander stehenden Ziffern. z. E. Den Satz $(\frac{9}{4})$ suchet man unter der Abtheilung der 9. und nicht unter der Abtheilung der 4te &c.

2.) Die accidentaliter mit \sharp und \flat bezeichnete oder durchstrichene Signaturen (z. E. $\sharp 4$ $\flat 7$) welche in dieser Tabelle nicht ausdrücklich befindlich, haben eben die Neben-Stimmen, welche ihre natürlich geschriebene Ziffern haben. Dahero wenn man z. E. zu dem Satze $(\frac{4}{3})$ die Neben-Stimmen wissen will, so suchet man nur den Satz $(\frac{4}{3})$ und zwar unter der Abtheilung der 4te, als der größten Zahl dieses Satzes. Will man die Neben-Stimmen zu folgenden Sätzen wissen:

$$\frac{2}{\sharp} \mid \frac{\flat}{\sharp} \mid \frac{4}{2} \mid \frac{7}{\flat} \mid \&c.$$

so suchet man sie wieder unter denen natürlich geschriebenen Ziffern

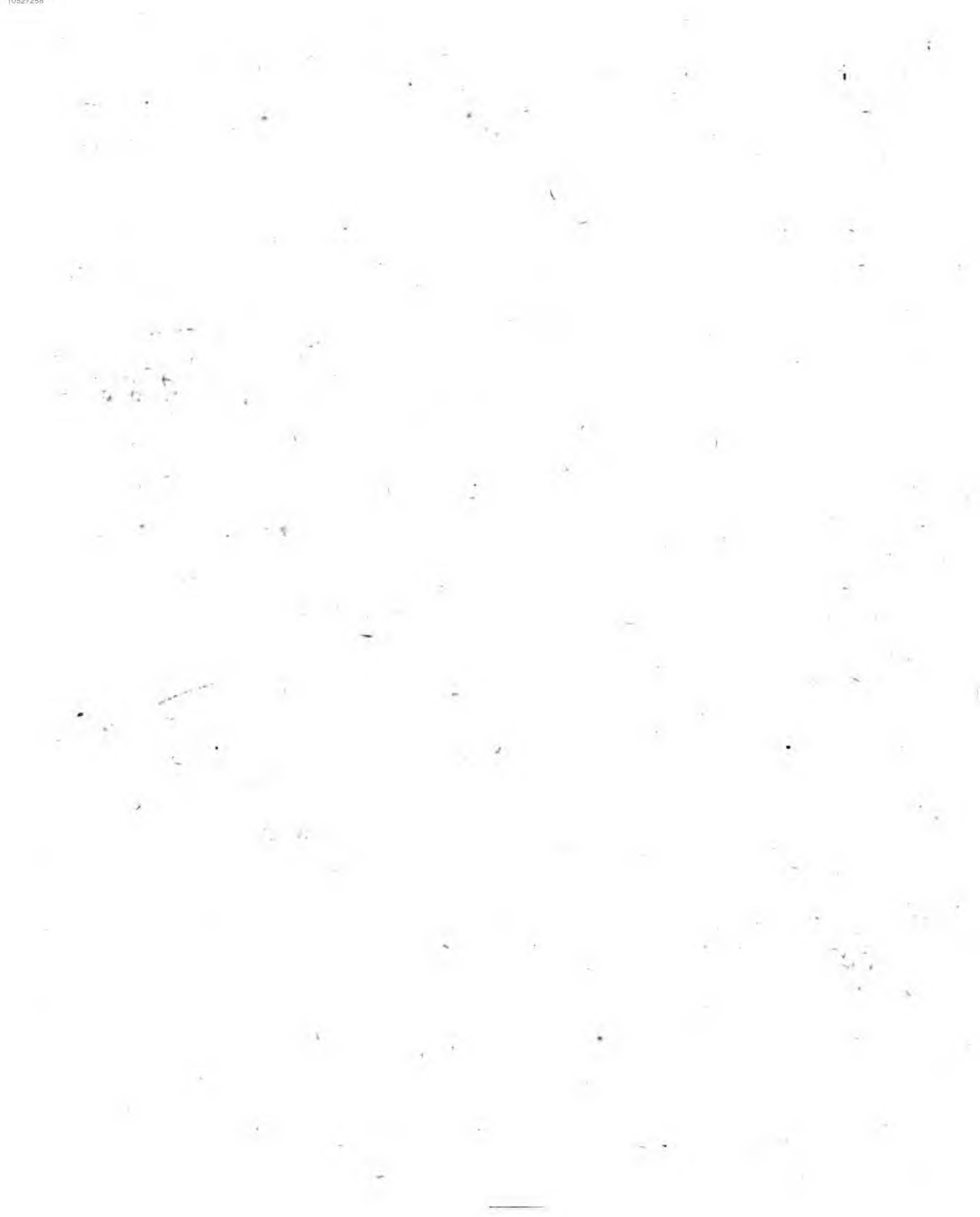
$$2 \mid \frac{5}{3} \mid \frac{4}{2} \mid \frac{7}{3} \mid \&c.$$

3. Und meistens bedeutet das in der Tabelle bey einigen Ziffern befindliche \ast , daß selbige Stimmen bey einem 4stimmigen Accompanement nicht absolut nöthig, sondern weggelassen werden können, wofern sie nicht bequemen und gleichsam von sich selbst in die Hände fallen.

Das


	2		3		4				5		6						
Gewöhnliche Signaturen des General Basses	2	3 2/6	#	b	4 2	4	4 3	4	43	5b	5#	6	6 4	65 43	6b 4	6 5	6 54
Die dazu gehörige Stimmenz.	6	5	5	5	6	6	6	5	5	6	3	3	8	8	2	3	8
	4		8	8		2		8	8	3 *8	8	*8				*8	

	7								9							
Gewöhnl. Signaturen des General Basses	7	76	7 2	7 $\frac{4}{2}$	7 4	76 56	7 56	7 65	9	98	9 4	9 6	9 7	9 7 4	98 76 56	
Die dazu gehörige Stimmenz.	5	3	4	*5	5	3	3	3	5	5	5	3	3	5	3	
	$\frac{3}{*8}$	5	*5		*8	*8	*8	*8	3	3			3			



Das IV. Capitel, Von geschwinden Noten, und mancherley Tacten.

§. 1.

Bisher haben wir zu jedweder Note einen eigenen Accord angeschlagen: nunmehr kommen wir zu solchen Noten, welche nach denen principis der Composition nicht alle ihre eigene Harmonie haben, sondern wegen ihrer Geschwindigkeit bald in *saltu*, bald in *transitu* frey durch passiren, als wären sie gar nicht da gewesen. Und diese Freyheit haben nicht nur diejenigen Noten, welche von Natur geschwinde seynd, z. E. Die 16theil, 1c. sondern auch diejenigen, welche entweder durch den vorgezeichneten Tact, oder auch durch bloße dabey gesetzte Worte gleichsam *par force* zu geschwinden Noten gemachet werden, z. E. Die 4tel im $\frac{3}{2}$ Tacte, im *Allabreve*, im ordinairen mit  gezeichneten Tacte, wo ein *Presto* vorhanden, 1c.

§. 2. Weil nun die Art und Weise, geschwinde Noten zu accompagniren, einzig und allein vom Unterscheide des vorgezeichneten Tactes, und der dabey gebrauchten Mensur dependiret, so müssen wir nach der Ordnung durchgehen, was vor geschwinde Noten bey jedweder Art des Tactes vorzukommen pflegen. Vorhero aber wollen wir die Lehre vom *Transitu* etwas genauer betrachten, weil er von Natur seinen Sitz bey denen geschwinden Noten hat.

§. 3. *transitus* heisset in *sensu proprio* oder in seinen eigentlichen Verstande, ein freyer Durchgang in die 3e auff oder niederwärts, da
K f nehm.

nehmlich die mittlere Note keine eigene Harmonie hat, sondern frey durchpasfiret. Woben anzumercken, daß gleichwie bekandter massen, bey allen Noten von gleicher Geltung die erste, 3te, 5te u. notæ virtualiter longæ, oder die (ihren innerlichen Werthe nach) langen Noten genennet werden, da hingegen die 2dre, 4te, 6te, u. Notæ virtualiter breves, oder die (ihren innerlichen Werthe nach) kurzen Noten heissen: also geschiehet eben dieses bey dem Transitu, und ist die erste und 3te Note von gleicher Geltung jederzeit virtualiter lang, die mittlere aber virtualiter kurz. In folgenden Exempeln seynd die langen Noten, von welchen jedesmahl der Transitus in die 3e seinen Anfang nimmet, mit Strichlein bezeichnet:



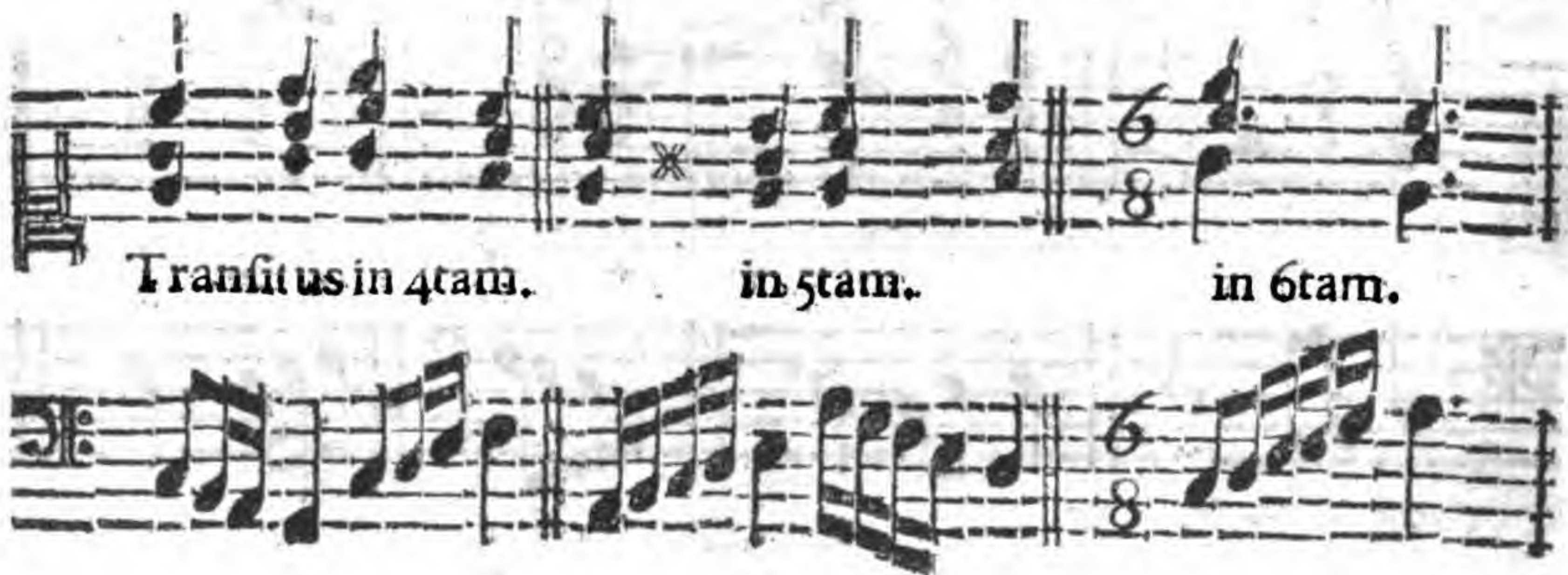


§. 4. Es ist aber der Transitus zweyerley: regularis und irregularis. Der Transitus regularis ist, wenn die virtualiter lange Note zum Accorde richtig anschlāget oder consoniret, die nechstfolgende virtualiter kurze Note aber im durch passiren dissoniret, wie das nechst vorhergehende Exempel durchgehends ausweist. Transitus irregularis ist, wenn die virtualiter lange Note zum Accorde falsch anschlāget, oder dissoniret, die darauff folgende virtualiter kurze Note aber erst consoniret, oder mit dem vorgeschlagenen Accorde eintrifft, wie aus folgenden Exempeln erhellet:





§. 5. In sensu lato & improprio, oder in weitsläufigen Verstande heisset Transitus auch ein freyer Durchgang in die 4te und 5te. Ja man kan den Transitem endlich bis in die 6te, 7me und 8ve extendiren, wenn alle dazwischen, gerade auff- oder unterwärts gehende Noten, keine eigene Harmonie haben, sondern frey durch passiren, wie es die Invention des Componisten oft mit sich bringet, und folgende Exempel alle Casus erläutern;



§. 6. Auch



in 7mam.



in 8vam.



§. 6. Auch bey dergleichen vielen durchgehenden Noten pfleget der Transitus irregularis öftters angebracht zu werden, da denn über der letzten virtualiter langen Note (welches die penultima ist) der Accord der drauff folgenden kurzen Note anticipiret wird, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen. Am besten erkennet man diesen Transitus, wenn die letzte kurze Note mit einer Ziffer bezeichnet, oder nach derselben ein Sprung erfolgt. 3. E.

The image displays a handwritten musical score consisting of six staves. The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The first four staves contain complex melodic and harmonic lines with various note values, rests, and fingerings (e.g., 6, 5, 7, 6, 5, 7). The fifth and sixth staves show a transition to a simpler, more rhythmic pattern, possibly a bass line or a simplified version of the previous material. The notation includes many 'X' marks, which could be ornaments or specific performance instructions. The paper is aged and shows some staining.

§. 7. Die geschwinden Noten aller gebräuchlichen Tacte nun zu untersuchen, so fangen wir von dem ordinairen egalen oder mit C bezeichneten Tacte an, welcher uns in allen übrigen Musicalischen Tacten zum Modell dienen wird. Es passiren aber bey besagten egalen Tacte insgemein die 8tel, und 16 theil vor geschwinde Noten.

§. 8. Die 8tel gehen entweder per gradus, (durch auff- und niedersteigende halbe und ganze Tone) oder per saltus, (durch Sprünge.) Wenn sie per gradus gehen, so wird nach der bekandten Regel ordentlicher Weise zu denen virtualiter langen Noten, (nehmlich zur ersten und 3ten) der gehörige Accord angeschlagen, die virtualiter kurzen Noten aber, (nehmlich die 2dere und 4te) passiren fren durch: sie müssen denn ihre eigene Ziffern über sich haben, (a) wie in folgenden Exempel die letzte Note des 3ten Tactes, und die 4te Note des 5ten Tactes ausweisen:



§. 9. Übers

(a) Es versteht sich von sich selbst, daß der Componist überall von denen ordentlichen Regeln abgehen, und solches durch eigene Ziffern andeuten kan. So lange aber solches nicht geschieht, so muß der Accompagnist wissen, wie er ordentlich mit denen geschwinden Noten umspringen soll, und eben hiervon ist die Rede in diesen Capitel.



§. 9. Ueberhaupt ist zu mercken, daß bey dem Accompagnement aller geschwinden Noten ein grosser Unterschied zu machen ist, wenn man auff Pfeiffwerck, oder Saitenwerck accompagniret. Auff jenen mag man die rechte Hand so lange liegen lassen, biß die durchgehenden Noten vorbey, (b) folgar wäre das vorhergehende Exempel auff der Orgel nicht übel accompagniret, auff dem Clavecin aber würde-es (zuinahl bey langsamer Mensur) viel zu leer ausfallen, weswegen man auff der gleichen Instrumenten die Harmonie gern zu verdoppeln, i. e. bey der durchgehenden Note den vorhergehenden Accord zu wiederhohlen pfleget, z. E.



Larghetto.

§. 10. Viel

(b) Weil das nachklingende Pfeiffwerck die einmahl angeschlagenen Töne beständig hören läßt, und also keiner allzuöfftern Anschlagung von nöthen hat.



§. 10. Viel geschickter, und harmoniöser aber fällt dergleichen verdoppeltes Accompagnement aus, wenn die rechte Hand bey aller Gelegenheit, mit denen per gradus gehenden Steln in zen suchet fortzugehen, (jedoch nebst Beybehalt der übrigen Stimmen, welche bey der virtualiter langen Note schon einmahl angeschlagen worden:) auff welche Arth über denen virtualiter kurzen Noten gleichsam von ohngefehr bald die 7ma in transitu, bald die 6te, bald der ordinaire Accord entstehet, Das folgende Exempel dienet zur Erläuterung, und zwar entstehet in selbigen bey fortgehenden zen.

- 1.) Die 7ma in transitu, über der andern Note des ersten Tactes, über der 4ten und 6ten Note des 4ten Tactes, über der andern und 6ten Note des 5ten Tactes, über der 6ten Note des 6ten Tactes, und über der 6ten Note des 8ten Tactes.
- 2.) Die 6te entstehet bey fortgehenden zen, über der 4ten Note des 2dern Tactes, über der andern Note des 4ten Tactes, über der 4ten und 8ten Note des 5ten Tactes, und über der 4ten Note des 7ten Tactes.
- 3.) Der ordinaire Accord entstehet bey fortgehenden zen, über der 4ten Note des ersten Tactes, über der 8ten Note des 2dern Tactes, über der 6ten Note des 3ten Tactes, und über der 8ten Note des 7ten Tactes:

The musical score consists of six staves. The first four staves are in C major and contain complex rhythmic patterns with many beamed notes. The fifth and sixth staves are in G major and contain simpler rhythmic patterns. The score is numbered 266 at the top.

§. 11. Wenn nur 2. oder 4. 8theile per gradus gehen, und hernach ein Sprung erfolgt, so haben die virtualiter kurzen Noten ihren eigenen Accord, 3. E.



§. 12. Eben



§. 12. Eben dergleichen Tractament haben die virtualiter kurzen
 Stel bey einer moderaten Mensur, wenn sie in lauter Sprüngen stehen,
 3. C.



§. 13. Wenn aber die Mensur dieses ordinairen langsamen Tactes sehr geschwind gehet, z. E. im Semi-allabreve, im ouvertur-Tacte, oder

wo nebst dem vorgezeichneten  oder  ein darunter gesetztes allegro

oder presto vorhanden, ic. so werden die 8tel wegen ihrer Geschwindigkeit nicht mehr als 8tel, sondern als 16theil angesehen, und tractiret. Weil nun in diesen Falle die erstern von denen letztern ihr Tractament erborgen; so wollen wir diese, nemlich die 16theil zum Grunde setzen, und zu Erspahrung doppelter Wiederholungen einem Anfänger so viel voraus sagen, daß er alle folgende, §. 14. bis §. 21. von denen 16theilen gegebene Regeln auch von denen geschwinden 8teln verstehen, und in allen bengefügtten Exempeln zur Noth die 16theil in 8theile von selbst verwandeln könne, wofern er überflüssige Exempel zu haben verlangt.

§. 14. Die 16theile gehen gleich denen bisherigen 8teln entweder per gradus, oder per saltus, woben wir überhaupt 5. Casus zu betrachten haben, als:

- 1.) Wenn 4. zusammen gezogene 16theile sämtlich per gradus gehen.
- 2.) Wenn zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen ein einziger Sprung vorhanden.
- 3.) Wenn zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen 2. bis 3. Sprünge vorhanden.
- 4.) Wenn 4. zusammen gezogene 16theile ein Arpeggio eines einzigen Accordes darlegen.
- 5.) Wenn bey 4. 8. und mehr auff einander folgenden 16theilen die virtualiter langen Noten beständig per gradus gehen.

§. 15. Den ersten Casum anlangend, wenn 4. zusammen gezogene 16theil gerade auff oder absteigen, und folget kein Sprung hernach, so haben sie alle 4. nur einen Accord (c) gehen sie nicht gerade auff oder abwärts,

(c) Einfach oder doppelt angeschlagen, nach dem Unterscheide der Mensur, und des Pfeiff- oder Saiten-Werckes.

abwärts, sondern die 4te Note schläget wieder zurück, so haben nur 2. und 2. einen Accord. (d) Gezen aber 4. 16theil gerade auff oder abwärts, und folget ein Sprung hernach, oder es stehet über der letzten virtualiter kurzen Note eine Ziffer, so ist es in beyden Fällen ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird bey dem 3ten 16theile der zum 4ten 16theile gehörige Accord anticipando angeschlagen, wie alle Casus aus folgenden Exempel erhellen: (*)

Pl 3

§. 16. Den

(d) Über der 1ten Note des 3ten Tactes erscheint eine 6. weil sie aber in praxi nicht allzeit in diesen Casu darüber gezeichnet wird, wie es wohl solte seyn: so kan sich ein Anfänger diese Exception wieder obige Regel mercken, daß so oft bey besagter Clausul das erste 16 theil den ordinairen Accord über sich hat, so oft passiren die übrigen 16theile frey durch, weil sie als eine bloße variation eines einzeln 4tels angesehen werden.

(*) Im Semi-allabreve oder sonst geschwinder Mensur der 8tel würde dieses Exempel also erscheinen, wie folget. Und auff solche Artth kan sich ein Anfänger bey allen künfftigen Exempeln die Noten verdoppeln:





§. 16. Den andern Casum betreffend, wenn zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen ein einziger Sprung vorhanden, so kömmt es darauff



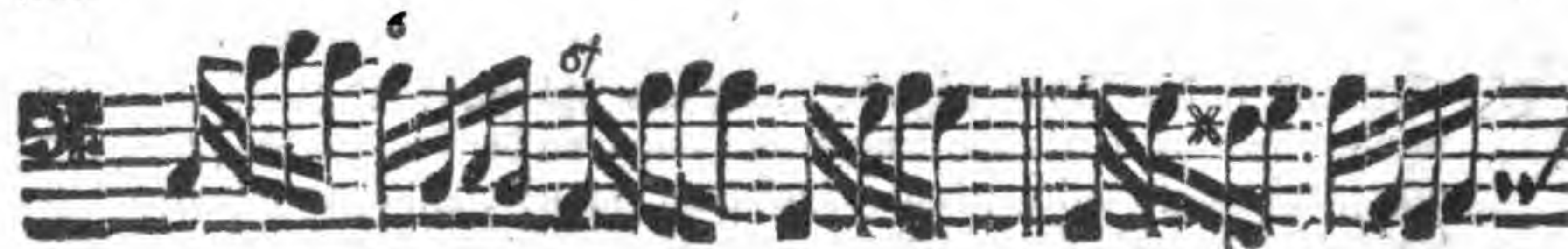
Darauff an, ob die fundamental-Note, woraus diese 16theile entsprungen, (e) ein einziges 4tel oder 2. fortgehende 8tel gewesen. Letztern Falles haben die 4. 16theile 2. besondere Accorde, erstern Falles aber nur einen Accord. Weil aber ein Anfänger diesen Unterschied nicht zu judiciren vermag, als wollen wir die gewöhnlichsten (f) Clauseln varirter 4tel und 8tel von dieser Arth, (da nemlich zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen ein einziger Sprung vorhanden) hier beyfügen, und das gehörige Accompagnement darüber angeben:

**Gewöhnliche Variationes der 4tel, mit einem einzigen
Accorde zu 4 = 16theilen :**



Gewöhn-

-
- (e) Denn alle geschwinde Noten seynd nichts anders, als variationes oder Zerbreychungen solcher langsamen Noten, welche an jener ihrer Stelle stehen künften.
- (f) Denn alle in der Natur mögliche Variationes solcher 4tel und 8tel können desto weniger specificiret werden, je mehr ein Componist die Freyheit behält, täglich neue zu erdencken, welche jedoch insgesamt entweder mit eigenen Ziffern versehen, oder so beschaffen seyn müssen, daß man ihr Tractament nach denen gewöhnlichen Regeln und Exempeln gar leicht beurtheilen kan.



Gewöhnlich



**Gewöhnliche Variationes der 8tel, mit zwey Accorden
zu 4 = 16theilen. (**)**



M m

§. 17. Den

(**) Über diese Variationes wollen wir folgende Anmerkungen machen. Bey dem ersten und andern Exempel stecken die fundamental-Noten jederzeit in dem ersten und 3ten 16theil. Bey dem dritten Exempel aber bleiben das erste und 4te 16theil jederzeit die fundamental-Noten, es mag ein Sprung hernach erfolgen oder nicht. Denn das andere 16theil wird bey dieser Variation als eine Anticipation des nachfolgenden Sakes, und das 3te 16theil als ein Transitus irregularis angenommen. Das 4te Exempel zeigt, daß auch iezuweilen in einem bezifferten General-Basse einerley Clausula von ganz unterschiedenen Accompaniment vorkommen können. Denn oben funden wir eben diese Clausul mit einem einzigen Accorde unter denen varirten 4teln, hier aber zeigen die darüber stehenden signaturen, daß sie wollen schon bey dem 3ten 16theil resol-



§. 17. Den

viret werden, und daß folgar 2. 8tel allhier die fundamental-Noten-seynd. Bey dem 5ten Exempel pasiret das andere 16theil wieder vor eine Anticipation des nachfolgenden Sakes, und geben das erste und letzte 16theil iederzeit die 2. fundamental-Noten ab, es mag ein Sprung hernach folgen, oder nicht: ausgenommen in dem einzigen Casu werden sie als eine Variation eines einzigen 4tels angesehen, wenn das erste 16theil den ordinairen Accord über sich hat, und das andere 16theil nur eine 3e über sich springet, wie die erste Helffte des andern Tactes, und die 4. letzten 16theil des Exempels ausweisen. Bey dem 6ten und letzten Exempel stecken die 2. fundamental-Noten im ersten und 4ten 16theil. Es entscheidet aber hier der darauff folgende Sprung die Sache, weil wir eben diese Clausul oben unter denen varirten 4teln mit nur einem Accorde gesehen. Dahero kan man statt vieler Exempel, die man etwan von varirten 8teln dieser



§. 17. Den dritten Casum anlangend, wenn zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen 2. bis 3. Sprünge vorhanden, und das dritte und 4te 16theil schicken sich nicht beyde zugleich (g) in den Accord des ersten 16theiles, so wird zu dem 3ten 16theil ein neuer Accord angeschlagen. Folgendes Exempel zeigt viererley Arthen solcher springenden 16theile, welche insgesamt einerley Tractament haben. Nämlich im ersten Tacte befinden sich jedesmahl 2. Sprünge zwischen denen ersten 2. 16theilen, im andern Tacte aber zwischen denen ersten beyden und letzten beyden 16theilen. Im 3ten Tacte seynd zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen jedesmahl 3. Sprünge vorhanden, i. e. sie stehen in lauter Sprüngen, jedoch dergestalt, daß ebenfalls wie bey denen vorhergehenden Arthen, weder das 3te noch 4te 16theil in dem Accord des ersten begriffen, dahingegen im 4ten Tacte bey eben so viel Sprüngen das 3te 16theil zwar in dem Accorde des ersten 16theiles begriffen, das 4te aber sich niemahls dazu räumet, und folgar auch hier nur 2. 16theile auff einen Accord gehen:

M in 2

§. 18. Den

Arth noch beyfügen könnte, sich diese Regel überhaupt merken: Daß, so oft nach solchen 4. 16theilen, zwischen welchen ein einziger Sprung vorhanden, wiederum ein Sprung erfolgt, so oft hat das 4te 16theil, als eine fundamental-Note, seinen eigenen Accord.

(g) Denn es geschiehet oft, daß das 3te 16theil sich zum Accord des ersten 16theiles schicket, wie in obigen Exempel der 4te Tact ausweist: allein so oft das 4te 16theil nicht auch zugleich mit in diesen Accord begriffen, so ist es ein Zeichen, daß die fundamental-Noten 2. 8tel seynd, und folgar dergleichen 4. 16theile 2. besondere Accorde haben müssen.



§. 18. Den 4ten Casum hingegen anlangend, wenn alle 4. zusammen gezogene 16theile sich zum Accorde des ersten schicken, und gleichsam ein Arpeggio desselben darlegen, so haben sie nur einen Accord (h) (einfach oder doppelt nach dem Unterscheide des Instrumentes,) wie folgendes Exempel allerhand, in diesen Casu gewöhnliche Variationes zeigt:

M m 3

§. 19. Den

(h) Weil so dann ihre fundamental-Note ein einfaches 4tel ist. Ubrigens kan ein Anfänger den Unterscheid des Accompanimentes, wenn nur die ersten 3. 16theile, und wenn hingegen alle 4. 16theile in dem Accorde des ersten begriffen, aus folgenden Sätzen gar genau bemercken, da die ersten 3 springende 16theile sub No. 1. jederzeit gleiche Claves gegen No. 2. aufweisen, und doch wegen des 4ten Differenten 16theiles ein ungleiches Accompaniment haben:



No. 1. No. 2. No. 1. No. 2. No. 1. No. 2.



No. 1. No. 2. No. 1. No. 2.





§. 19. Den 5ten und letzten Casum betreffend, wenn bey 4. 8. und mehr auff einander folgenden 16theilen die virtualiter langen Noten be- ständig

ständig per gradus gehen, die virtualiter kurzen Noten aber in andern Sprüngen sich aufhalten, so gehen zwar auch 4. 16theile auff einen Accord, doch pfleget man hier sonderlich gern die virtualiter langen Noten mit einhergehenden zen zu begleiten. (i) z. E.



§. 20. Wenn statt des ersten 16theils eine Pause vorhanden, so kan der Accord der darauff folgenden Note vorher, die Note aber selbst, nach geschlagen werden, woben mutatis mutandis die bisherigen Regeln der 16theile kürzlich also zu appliciren seynd: 1) Wenn

(i) Eben wie oben §. 10. von denen per tranſitum gehenden Steln gesagt worden, die alhier die fundamental-Noten abgeben.

- 1) Wenn alle 3. 16theil per gradus gehen, und folget kein Sprung darauff, so wird ein einziger Accord (einfach oder doppelt) dazu angeschlagen: folget aber ein Sprung darauff, so wird bey der andern Note der zur dritten gehörige Accord anticipiret, wie folgendes Exempel den Unterschied zeigt.



- 2) Ist aber zwischen der andern und dritten Note ein Sprung vorhanden, oder es springen alle 3. Noten, die beyden letzten aber seynd nicht im Accorde der ersten Note begriffen, so wird bey dem andern 16theil ein neuer Accord angeschlagen. Seynd hingegen alle 3. springende Noten in dem Accorde der ersten begriffen, so haben sie nur einen Accord (einfach oder doppelt angeschlagen) folgendes Exempel erläutert alle Casus:

§. 21. Die 8tel und 16theil werden auf unterschiedene Arth mit einander verknüpffet. wovon wir folgende Anmerckungen machen wollen :

1) Zwen

- 1) Zwen gerade auff- oder unterwärts gehende 16theil passiren ordentlich Weise nach einem 4tel, 8tel oder 8tel-puncte frey aus, wenn kein Sprung darauff erfolgt. Ist aber dieser vorhanden, so ist es ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird zum ersten 16theile der Accord des letzten 16theiles angeschlagen, wie aus folgenden ersten Exempel alle Casus erhellen. Das andere Exempel aber zeigt, daß bey einer geschwinden Mensur (z. E. im Semi Allabreve) 2 dergleichen 16theile ascendendo frey aus passiren können, wenn auch gleich ein Sprung darauff erfolgt. (k) Wiewohl dieses auch fast der einzige Casus ist. Denn findet man ja descendendo dergleichen Casum, so entstehet doch (wenn das 8tel einen ordinairen Accord hat) bey dem letzten 16theile von ohngefähr eine 7me, welche in der nechstfolgenden Note allerdings will resolviret seyn, wie das Accompagnement des 4ten und 5ten Tactes in besagten andern Exempel ausweist.

N n 2

2) Wenn

- (k) Weil es solchenfalls bloss variationes eines 4tels seyn, welches nur einen einzigen Accord von nöthen hat. Dahero würden die fundamental-Noten von diesen Exempel also aussehen:





2) Wenn



Presto.



- 2) Wenn nach einem 8tel das erste 16theil per gradum gehet. das andere aber wieder rückwärts schläget in den vorigen Ton, so wird bey moderater Mensur zum ersten 16theil ein neuer Accord angeschlagen.

N n 3

gen. Bei geschwinder Mensur aber wie im (semi-allabreve) haben alle 3. Noten nur einen Accord, (1) wie der Unterschied aus folgenden beyden Exempeln zu ersehen:



Larghetto.



Allegro.



(1) Weil solchensals ihre fundamental-Note wiederum ein einziges 4tel ist.



3) Wenn zwischen 3. solchen Noten (nehmlich einen 8tel und 2. darauff folgenden 16theilen) ein Sprung vorhanden, er folge nun nach dem 8tel oder nach dem ersten 16theile, so wird in beyden Fällen zu gedachten ersten 16theile ein neuer Accord angeschlagen: es wäre denn, daß alle drey Noten in dem Accorde der ersten begriffen, welchenfalls sie nur einen Accord haben, wie folgendes Exempel den Unterschied zeigt:



4) Wenn

4) Wenn nach dem 8tel ein punct und ein 16theil folget, so wird dieses 16theil in saltu & transitu, nach dem Unterscheide der Mensur, eben so tractiret als wenn es ein würckliches 8tel wäre. Daher sollen uns folgende 2. Exempel zu kurzer Wiederholung der oben, von denen langsamen und geschwinden 8teln gegebenen Regeln genug seyn. Wer mehr Exempel verlanger, der setze bey allen, so wohl oben vorgekommenen, als unten bey andern Tacten noch vorkommenden Exempeln der 8tel, zu denen virtualiter langen Noten puncta, und mache aus denen virtualiter kurzen

Noten lauter 16theil (3. E. statt so hat er was er suchet.



§. 22. Dies



§. 22. Dies

Allegro.

§. 22. Dieses wären ohngefähr die Regeln, welche man nach denen gründlichen principis der Composition von denen geschwinden Noten des

D o

des

des ordinairen mit C oder C bezeichneten Tactes (m) geben kan.

Wer diese wohl ins Exercitium gebracht, der hat in allen übrigen vielen Arthen der Tacte keine neue Regeln zu erlernen, sondern er suchet nur die bisherigen überall mit leichter Manier zu appliciren, welches wir denn allhier so kurz als sich es will thun lassen, bewerkstelligen wollen.

§. 23. Die Tripel-Tacte (n) seynd die wichtigsten, deren geschwinde

(m) Wie nun die 8tel und 16theil in diesen egalen Tacte tractiret werden, eben so werden sie auch in allen diminuirten oder zertheilten egalen Tacte z. E. in $\frac{2}{4} \frac{4}{4} \frac{2}{8} \frac{4}{8}$ und dergleichen meist überflüssigen Bezeichnungen tractiret. Da-

hero unnöthig, hiervon Exempel zu geben, weil es eben die species der vorigen geschwinden Noten, und also auch ihrer euserlichen Gestalt nach, ipsissima Nota verbleiben.

(n) Gleichwie der bisher tractirte ordinaire Tact sonst tempus binarium oder der egale Tact genennet wird, also wird hingegen der Tripel-Tact Tempus ternarium, oder der inegale Tact genennet, und hat seinen Nahmen eigentlich von Triplo, oder der gedritten Zahl, welche jedesmahl dem Tacte vorgezeichnet, und eigentlich der Zehler (numerator) die darunter stehende Ziffer aber der Nenner (denominator) betittelt wird, weil dieser die Noten bey jedwedem Tripel-Tacte nennet, jener aber sie zehlet, wie viel derselben auf den Tact gehen sollen. Die

gebräuchlichsten Tripel dieser Arth seynd $\frac{3}{2} \frac{3}{4} \frac{3}{8}$ und werden Triplæ simplicis genennet. Dupliret, tripliret, und quadrupliret man aber die Zahl der 3, so

entstehen daraus die gewöhnlichen Triplæ compositæ, $\frac{6}{4} \frac{6}{8} \frac{9}{8} \frac{12}{8}$ &c. welche

alle wahrhaffte Tripel seyn und bleiben, weil sich ihre Harmonie, ihre Cæsur, ihr numerus sectionalis (oder wie man es tauffen will) iederzeit mit der 3ten Zahl

endet, da hingegen in allen Temporibus binariis, als C C $\frac{2}{4} \frac{2}{8} \frac{4}{8}$ &c.

sich

de Noten wir annoch zu untersuchen haben. Es seynd aber folgende die gewöhnlichsten (o) Tripel:

$$\frac{3}{2} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{6}{4} \quad \frac{6}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{12}{8}$$

♩ 0 2

§. 24.

sich die Cæsur iederzeit mit der geweynten Zahl endet, so daß bey diesen egalen Tacten der numerus radicalis iederzeit die 2, bey denen sämtlichen Triplis hingegen der numerus radicalis die 3. verbleibet. So lange nun die Triplæ simplices in compositas, und diese wieder in simplices können reducirt, und verwandelt werden, ohne daß beyde in ihren Wesen und Tractament die geringste essentielle Veränderung und Abbruch leiden: so lange muß man sie wohl insgesamt unter eine Herde stellen, und vor Tripel passiren lassen. Denn es mag z. E. ein

$\frac{6}{4} \frac{6}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ langsam oder geschwind, lustig oder traurig gehen, so kan man

ihn in $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ reduciren, und dabey die Mensur mit einem darunter gesetzten Adagio, Affettuoso. Allegro &c. gehörig angeben, (wie denn auch der sonst

geschwinde $\frac{3}{8}$ Tact mit einem Adagio verbrehmet, bey heutigen berühmten

Practicis nichts rares ist) so hat man allemahl die vorige Music mit Leib und Seele. Dahero ich meines Orths die Triplæ compositas vor nicht viel mehr, als vor ein blosses commodos Wesen des Tact-schlagens, ansehen wolte. Denn

es würde z. E. bey einem geschwinden $\frac{12}{8}$ einem ziemlich sauer ankommen,

wenn er eben dieses geschwinde Mouvement in einem $\frac{3}{8}$ Tacte her tactiren solte.

Nächst diesen wolte ich in gewissen Fällen eine traurige Aria oder dergleichen Invention lieber in einer langsamen Mensur eines Triplæ compositæ dirigiren sehen, als in Tripla simplici, da das hurtige auf und niederschlagen des Tactes wenigstens euserlich (ich sage euserlich) mehr aufgewecktes, als trauriges und gelassenes zu zeigen scheint. Ja eben in dergleichen Betrachtung mögen einige vielleicht auf die Gedancken gerathen seyn, daß weil man bey einem langsa-
men

§. 24. Von diesen Tripeln nun läſſet ſich gar leicht eine doppelte General Regel abfaſſen, wie alle ihre geſchwinde Noten tractiret werden müſſen, welches dieſe iſt:

Alle diejenigen Noten, von welchen iederweder Tripel ſeinen
Nahmen führet, werden tractiret, wie die langſamen
8tel

men $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ nichts luſtiges (Tripel-haſſtes nennen ſie es) wahrnehme, ſo könnten ſie keine Tripel genennet werden: und ich beſinne mich, daß ich in meiner Jugend mehr als einmahl die Lection bekommen: Dieſe Worte wären luſtig, als müſte man ſie im Tripel componiren. Allein wer hat dem Tripel die Eigenschaft oder das Vor-Recht gegeben, daß er allein luſtige, und niemahls traurige Dinge leiden ſolle, ohne die Natur und den Namen eines Tripels zu verlieren? Ich meyne, der egale und inegale Tact haben beyde gleiches Recht, und können ſich nach Gefallen luſtig und traurig aufführen. Denn wenn der Tripel eine luſtige Menuet auffweiſet, ſo ſetzt ihm der egale Tact eine luſtige Bouree, Gavotte &c. entgegen. Führet ſich hingegen der egale Tact traurig auf, ſo kan eben dieſes in Triplis compositis ſo wohl, als in Triplis ſimplicibus geſchehen, wenn man gehörigen Orths das natürliche geſchwinde Mouvement durch beygefügte Worte eines Adagio, Largo &c. zurück hält, wie bey dem ordinairn egalen Tacte ein gleiches geſchiehet, und die heutige Praxis durchgehends bezeigt.

(o) Unter die ungewöhnlichen oder ſelten vorkommende Tripel zehlet man $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{4}$

$\frac{12}{16}$ $\frac{12}{24}$ &c. wer an ſolchen ſuperfluis einen Gefallen hat, oder etwas darinnen zu finden vermeinet, dem kan man das plaiſir gönnen. Chacun a ſon gout. Solten nun einem Anfänger dergleichen Dinge aufftoſſen, ſo examiniret er nur ihre Menſur, ob ſie geſchwinde oder langſam gehe, und tractiret ſie alſdem auf eben die Arth, wie in folgenden §. S. von langſamen und geſchwinden Tripeln gelehret wird, ſo iſt der Sache geholffen, und wenn man auch mit eben ſo viel Recht einen $\frac{12}{32}$ und $\frac{24}{32}$ Tripel erdencken wolte.

8tel (p) im ordinairen mit **C** bezeichneten Tacte:

Hingegen die halben Noten oder die Helffte derselben Noten, wovon jedweder Tripel den Rahmen führet, werden tractiret, wie die 16theil in gedachten ordinairen Tacte.

§. 25. Diesen zu Folge nun werden im $\frac{3}{2}$ die halben Tacte: im $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ die 4tel: und im $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ die 8tel ordentlicher Weise tractiret, wie die langsamen 8tel im ordinairen Tacte. Hingegen werden im $\frac{3}{2}$ die 4tel, im $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ die 8tel: und im $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ die 16theil tractiret, wie die 16theil in gedachten ordinairen Tacte.

§. 26. Wir fangen von denjenigen Noten an, von welchen jedweder Tripel seinen Rahmen führet, und sagen, daß wenn von dergleichen Noten.

- (1) Ihrer 3. per gradus auff oder niedergehen, so passiret ordentlicher Weise die mittelfte virtualiter kurze Note in transitu (q) frey aus,

Do 3

(p) Davon ist gehandelt worden zu Eingang dieses Capitels §. 7. biß §. 14.

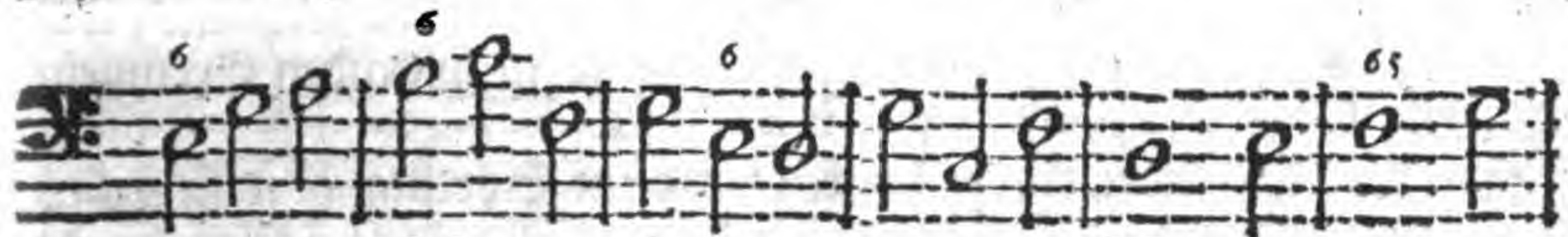
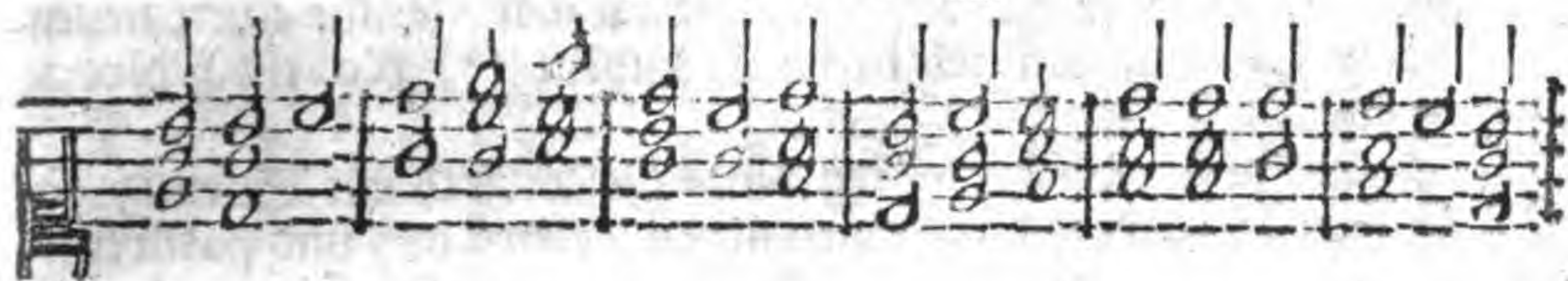
(q) Die Noten, von welchen jedweder Tripel sich nennet, haben ratione quantitatis intrinsecz dieses besonders, daß jederzeit die erste virtualiter lang, die andere und dritte aber beyde virtualiter kurz seynd, weswegen bald die andere, bald die 3te Note, bald beyde zugleich in transitu frey durch passiren, wie die Exempel dieses obigen und des folgenden §. den Unterscheid zeigen. Hingegen hat es mit dem Transitu bey der Helffte derjenigen Noten, wovon sich jedweder Tripel nennet, wiederum eben die Bewandniß wie bey dem ordinairen mit **C** bezeichneten Tacte, wie das oben §. 15. h. c. vom Transitu gegebene Exempel klahr anzeigt.

aus, die 3te aber hat bey einer moderaten Mensur einen neuen Accord, wie in allen folgenden Exempeln (*) No. 1. bis No. 2. zu ersehen.

- (2) Folget aber nach der ersten Note dieser Arth ein Sprung, so schläget die andere Note einen neuen Accord an, und passiret so dann die 3te per gradus gehende Note in transitu frey aus, wofern kein Sprung darauff erfolgt, wie in folgenden Exempeln überall No. 2. zu ersehen. Folget aber
- (3) Nach der andern, oder dritten Note ein Sprung, oder sie stehen alle 3. zugleich in Sprüngen, so hat auff alle diese Fälle jedwede Note ihren besondern Accord, wie folgende Exempel No. 3. ausweisen.
- (4) Wenn vor der 3ten Note dieser Arth eine Note von doppelter Geltung vorher gehet, so kan besagte 3te Note in transitu frey durch passiren, wofern kein Sprung hernach folget. Ist aber dieser vorhanden, oder sie stehet mitten im Sprüngen, so schläget sie ihren eigenen Accord an, wie No. 3. in folgenden Exempeln durchgehends bezeiget.

No. 1. No. 2.

(*) Wir werden hinführo mit Fleiß einerley Exempel durch alle Tripel behalten, damit ein Anfänger bey so vielerley Tacten, und vielen Arthen der geschwinden Noten nicht confus gemacht, sondern desto deutlicher überzeiget werde, daß die Regeln überall einerley bleiben, und folgar die Sache keine so grosse Schwierigkeiten habe.



No. 3.

No. 4.

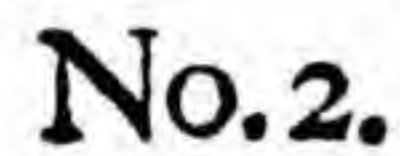


No. 1.

No. 2.



No. 4.





§. 27. Sollten aber die zur Geschwindigkeit mehr geneigten Tripel $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ eine sehr geschwinde Mensur haben (r), so werden ihre 8tel, als wie die geschwinden 8tel im ordinairen langsamen Tacte, oder deutlicher zu reden, als wie die 16theil tractiret (***) Folgbar wenn dergleichen 8tel,

- 1) Ihrer 3. per gradus gehen, so haben sie all ordinaire nur einen Accord, wie in folgenden Exempel No. 1. bis No. 2. ausweistet.
- 2) Gehet nur die erste und 3te beständig per gradus, die mittlere aber hält sich in andern Sprüngen auf, so haben zwar auch alle 3. nur einen Accord, man gehet aber so dann gerne bey der ersten und 3ten Note in Tertien mit fort, wie No. 2. bis No. 3. bezeigt.

B p

3) Sprünge

(r) Dergleichen geschwinde Mensur der $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ Tact nicht wohl zu haben pflegen, oder wenn es extra ordinaire Weise geschehe, so würden ihre 4tel eben das Tractament haben müssen, wie hier die 8tel.

(***) Nämlich was oben von 4. zusammen gezogenen 16theilen in dergleichen Casibus gesagt worden, wird hier mutatis mutandis auf 3. zusammen gezogene 8tel appliciret.

- 3) Sprünget ausser diesen Casu die andere Note, und die 3te ist nicht im Accorde der ersten begriffen, so hat besagte 3te Note einen neuen Accord, wie No. 3. bezeigt.
- 4) Sprünget aber alle drey Noten dergestalt, daß sie alle in dem Accorde der ersten begriffen, so haben sie nur einen Accord (s) (einfach oder doppelt angeschlagen) wie No. 4. ausweist.



§. 28. Wie

(*) Weil es so dann eine bloße Variation eines einzeln Akkords mit einem puncte ist.



No. 4.

§. 28. Wir kommen zu denen halben Noten oder zu der Helffte derjenigen Noten, von welchen jedweder Tripel seinen Namen führet, welche durchgehends, wie die 16theil im langsamen ordinairen Tacte tractiret werden; Dahero wenn dergleichen Noten,

- 1) Ihrer 4. (die ersten oder letzten 4.) gerade auff oder nieder gehen und folget kein Sprung darauff, so haben sie alle 4. nur einen Accord. Gehen sie nicht gerade auff oder abwärts, sondern die 4te Note schläget wieder zurück so haben nur 2. und 2. einen Accord (r)

P p 2

Gehen

(r) Ausgenommen wenn die, in 5ten Tacte des eben folgenden Exempels, befindliche 6te nicht sollte in praxi bezeichnet werden, da dennoch solche 4. Noten alle zum ordinairen

Gehen aber 4. dergleichen Noten gerade auf oder abwärts, und folget ein Sprung hernach, oder es stehet über der letzten virtualiter kurzen Note eine Ziffer, so ist es in beyden Fällen ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird bey der penultima (letzten Note ohne eine) der zur letzten gehörige Accord anticipiret, wie alle Casus in folgenden Exempeln No. 1. bis No. 2. angegeben werden.

2) Wenn 6. dergleichen Noten per gradus auff oder absteigen, und folget kein Sprung darauff, so wird über der 5ten ein neuer Accord angeschlagen: folget aber ein Sprung darauff, oder es hat die 6te virtualiter kurze Note eine Ziffer über sich, so ist es wiederum in beyden Fällen der Transitus irregularis, und wird bey der 5ten Note der zur 6ten gehörige Accord anticipando angeschlagen, wie No. 2. bis No. 3. bezeiget.

3) So lange 2. und 2. solche Noten beständig durch Sprünge gehen, und die nächstfolgenden zwey schicken sich nicht beyde zugleich (u) in

den einen Accord der ersten Note angeschlagen werden, wie oben in der Nota (d) eben diese Exception bey denen 16 theilen gemacht worden. Ferner könnte man allhier bemerken, daß es bey einer langsamen Mensur harmoniöser ausfallet, wenn man dergleichen per gradus sonderlich descendendo gehende Noten, nur 2. und 2. auf einen Accord anschläget. e. g.



Largo.

in den vorher gegangenen Accord, so lange wird ie zu zweyen ein neuer Accord angeschlagen, wie No. 3. die Sache klahr erläutert.

4) Schicken sich aber 4. oder 6. solche springende Noten alle in den Accord der ersten Note, welchen sie gleichsam zergliedert in einen Arpeggio darlegen, so haben sie alle zusammen nur einen Accord, (zwey oder dreyfach angeschlagen,) wie No. 4. zu ersehen.

5) Wenn aber bey 4. 6. 12. und mehr dergleichen Noten die virtualiter langen Noten beständig per gradus gehen, und die dazwischen vorfallende virtualiter kurzen Noten in andern Sprüngen sich aufhalten, so gehen ihrer 4. (die ersten oder letzten 4.) auf einen Accord, doch so, daß man die virtualiter langen Noten gern in fortgehendenzen begleitet, wie No. 5. ausweist.



No. 1.

(u) Oben in denen beyden Notis (g) und (h) ist die Raison und der Unterscheid solcher Casuum bey denen 16 theilen angemercket worden, welches mutatis mutandis auch bey diesen, und oben nechstfolgenden Casu zu appliciren ist.



No. 2.



No. 3.



No. 4.



No. 5.





No. 1.



No. 2.





No. 3.



No. 4.



No. 5.

2 9



No. 1.



No. 2.



No. 3.



Q 4 2

No. 4.



No. 5.



§. 29. Wenn aber zwischen 4. (denen ersten oder letzten 4.) oder 6. oben benannten Noten nur ein einziger Sprung vorhanden, so kommt es darauff an, ob solche Clauseln aus einer oder 2. Fundamental-Noten entspringen: Letztern Falles haben die 4. oder 6. Noten 2. Accorde, erstern Falles aber nur einen Accord. Weil aber ein Anfänger diesen Unterschied nicht zu judiciren vermag, so wollen wir auf eben die Art wie oben §. 15. bey denen 16theilen geschehen, die gewöhnlichsten Clauseln solcher Variationen hier beyfügen, und das unterschiedene Accompanement darüber angeben:

Ge

Gewöhnliche Variationes mit einem einzigen Accorde (w)
zu 4. oder 6. dergleichen Noten.

293

(w) Zwey oder dreyfach angeschlagen, nach dem Unterscheide der Mensur und des Instrumentes.

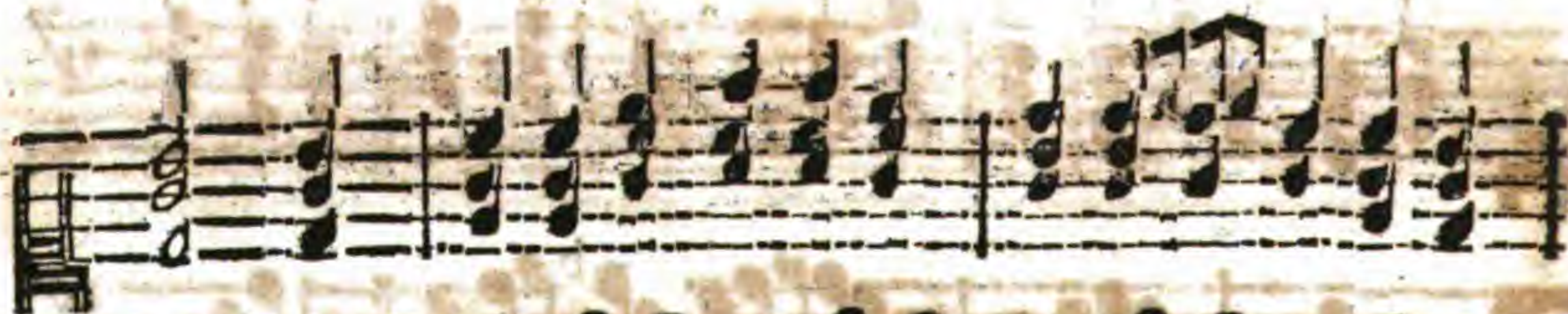


Gewöhnliche Variationes mit 2. Accorden zu 4. oder 6.
dergleichen Noten. (x)

(x) Die oben S. 15. in der Nota (**) über die Variationes der 16theil g. machten
Numeri



Anmerkungen kan man auch alhier appliciren, denn es seynd *mutatis mutandis* eben dieselbigen Clauseln.

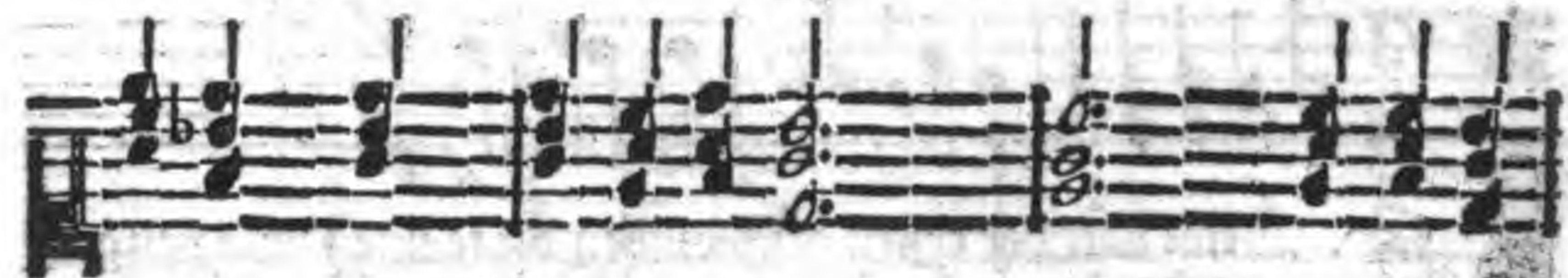


NB. Hier

NB. Hier sollten nun alle diese Variationes in denen übrigen Tripeln folgen. Den Platz aber zuerspahren, so mag sie ein Anfänger sich selbst auf folgende Art von Note zu Note in solche Tacte versetzen, e. g.



§. 30. Wenn statt der ersten geschwinden Note eine Pause von gleicher Geltung vorhanden, so kan der Accord der darauff folgenden Note vorhero, diese aber selbst nachgeschlagen werden, und bleiben übrigenß alle, von denen geschwinden per gradus & per saltus gehenden Noten, bisher gegebene Regeln oder Anmerckungen auch hier, wie sie oben §. 20. von denen 16theilen gegeben worden. Weswegen wir sie allhier in einen General-Exempel fürßlich wiederholen wollen, welches sich ein Anfänger von selbst auch in die übrigen Tacte versetzen kan:



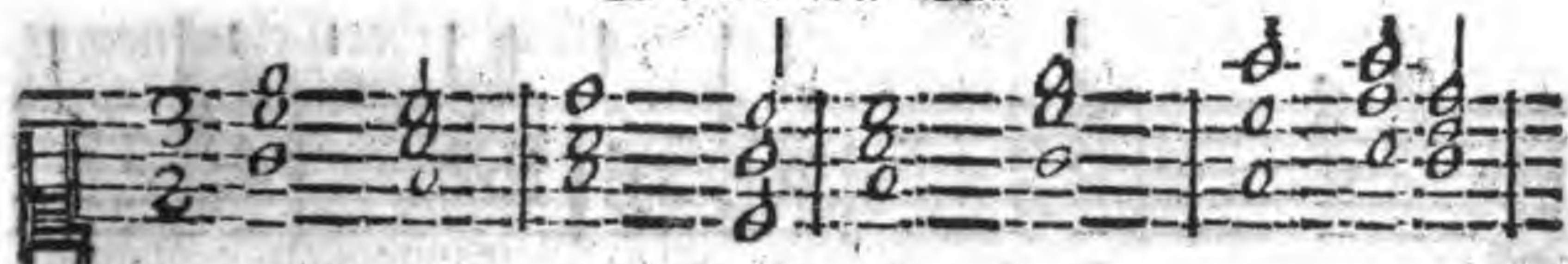


§. 31. Diejenigen Noten, von welchen sich iedweder Tripel nennet, werden mit denen Noten von halber Geltung auf unterschiedene Arth verknüpffet, daher wir die oben von dem ordinairn langsamen Tacte in dergleichen Fällen gemachte Anmerkungen, allhier nach dem Unterschiede der Mensur mutatis mutandis, also appliciren wollen. Nämlich wenn NB. bey moderater Mensur nach einer Note, von welcher sich der Tripel nennet, 2. Noten von halber Geltung.

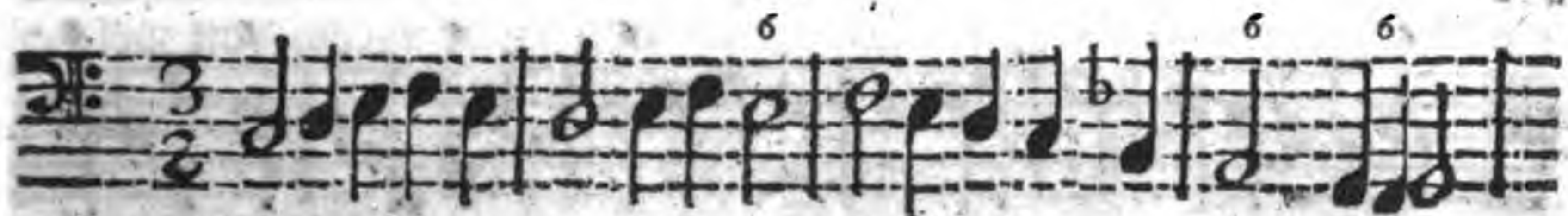
- 1) Gerade auff oder nieder gehen, und folget kein Sprung darauff, so passiren gedachte 2. Noten frey durch. Folget aber ein Sprung darauff, oder die letzte hat eine eigene Ziffer über sich, so ist es in beyden Fällen ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird bey der andern Note der zur dritten gehörige Accord anticipando angeschlagen, wie in folgenden Exempeln No. 1. biß No. 2. alle Casus zu ersehen.
- 2) Wenn aber nur die ersten 2. Noten gerade auff oder nieder gehen, und die dritte wieder rückwärts in vorigen Ton schläget, so wird bey gedachter moderaten Mensur zu der andern Note ein neuer Accord angeschlagen, wie No. 2. bezeigt.
- 3) Wenn zwischen 3. solchen Noten ein Sprung vorhanden, (er folge gleich nach der ersten oder andern Note) und die andere und dritte Note schicken sich nicht beyde zugleich in den Accord der ersten, so wird zu der andern Note ein neuer Accord angeschlagen. Seynd aber alle 3. Noten in dem Accord der ersten begriffen, so haben sie nur einen Accord, wie No. 3. den Unterschied zeigt (y):

(y) Exempel von Noten mit dabey stehenden puncten allhier zu geben, wie oben §. 21. von denen Steln gegeben worden, wäre überflüssig. Denn es ist allda schon gesagt und gewiesen worden, daß ein punct das Accompagnement der darauff folgenden Note von gleicher Geltung, gar nicht verändert, sondern diese Note nach dem Unterschiede einer langsamen oder geschwinden Mensur

eben



No. 1.



No. 2.

eben so tractiret wird, als wenn sie mit der vorhergehenden Note, ohne punct wäre egal geblieben. Wer aber auch hier überflüssige Exempel verlangt, der punctire bey allen Exempeln dieses ganzen Capitels die egalen Noten z. E. statt



und gebe denen nach dem puncte folgenden Noten eben das vorige Accompagnement, so hat er was er suchet.



No. 3.



No. 1.



No. 2.



No. 3.





No. 1. Moderato.



No. 2.



No. 3.



§. 32. Gehet aber die Mensur sehr geschwind, so wird all ordinaire zu dergleichen 3. Noten, so lange sie per gradus gehen, nur ein Accord angeschlagen (*), es mögen die letzten 2. Noten von halber Geltung gleich gerade auff- und niedergehen, oder rückwärts schlagen, es mag auch ein Sprung darauff erfolgen oder nicht, wie folgende Exempel ausweisen:



Allegro.

Es

(*) Weil alsdenn alle 3. Noten eine bloße Variation oder Zerbrechung einer einzigen fundamental-Note seynd.



Allegro.



§. 33. Eben diese Verwandniß hat es mit dem Accompagnement, wenn im $\frac{3}{2}$ ein 4tel mit 2: 8theilen, und im $\frac{3}{4} \frac{6}{4}$ ein 8tel mit 2: 16theilen verknüpffet wird, und dergleichen Noten ihr natürlich geschwindes Andamento behalten, z. E.

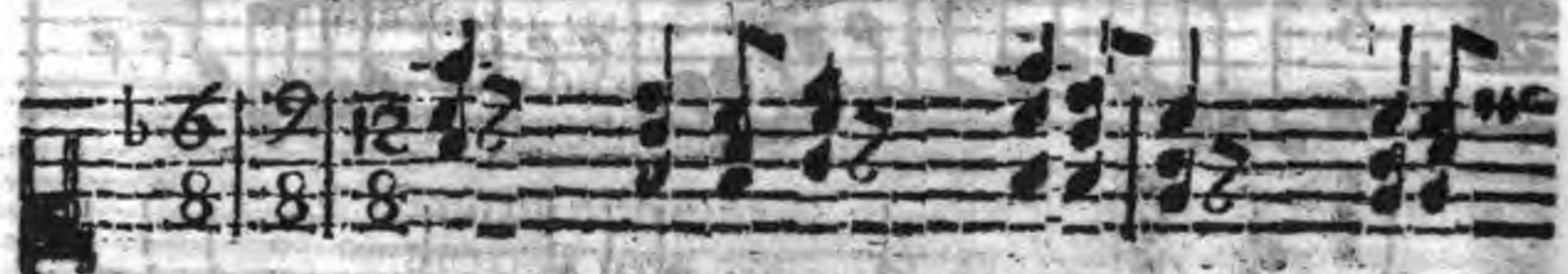
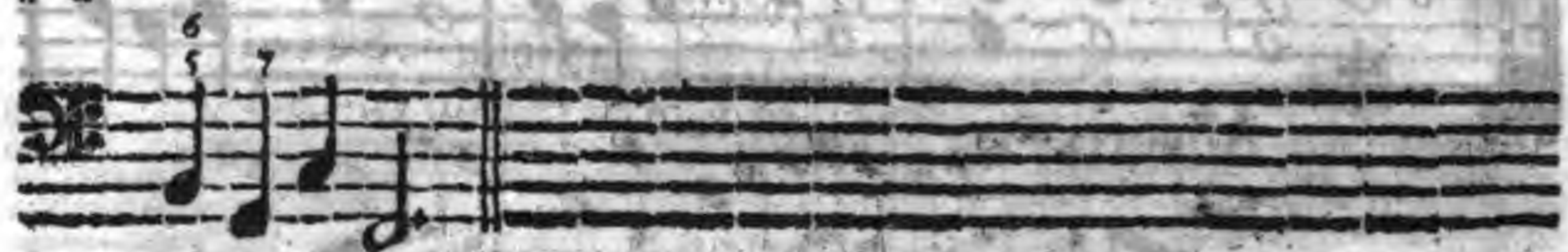


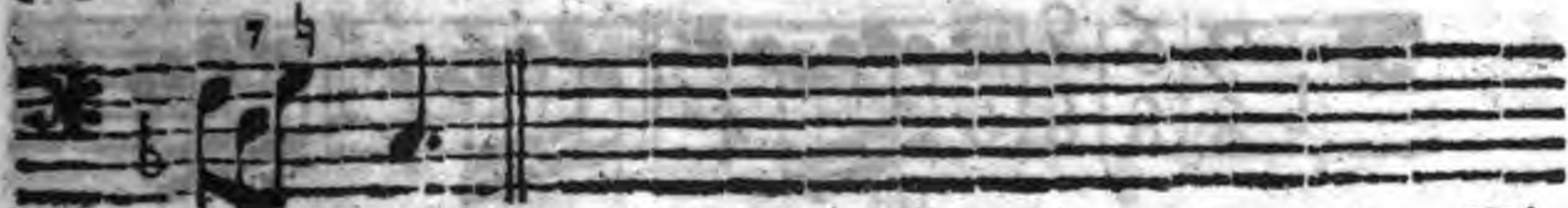
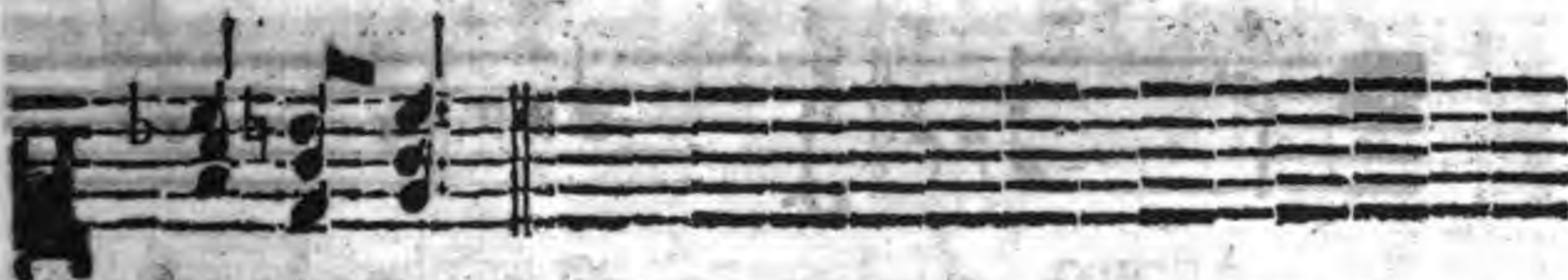


§. 34. Endlich finden sich bey sehr geschwinder Mensur der Tripel
auch wohl Variationes, da nach einen 4tel oder 8tel 4. Noten von halber
Gels.

Geltung frey aus passiven können. Man sehe folgende 2. Exempel an,
und mercke sich die besondern Clauseln. (2)







§. 35. Wir

(2) Selbiges möchten folgende s. seyn, deren fundamental - Noten wir zugleich darunter setzen wollen:



§. 35. Wir hätten noch übrig die 8tel im $\frac{3}{2}$ Tacte. Diese nun haben zwar das gewöhnliche Tractament der 16theile im langsamen Tacte, folgar könnten wir sie allhier gar übergehen: weil sie aber der eufere



euserlichen Figur nach von selbigen unterschieden seynd, so wollen wir denen Anfängern zu Gefallen, ein General-Exempel hierbey fügen, worinnen alle von denen 16theilen oben gegebene Regeln kürzlich wiederhohlet werden.







§. 36. Mit denen 32theilen, oder dreyfach gestrichnen Noten brauchen wir uns nicht aufzuhalten. Denn wenn einem Incipienten ja solche Noten zum Exercitio vorgeschrieben werden, (weil man sie sonst in einem zur Grund-Stimme gesetzten General-Basse selten zu finden pfleget), so darff man sich nur einbilden, als wenn dergleichen entweder benjaminische stehende oder mit 16theilen vermischte Noten, insgesamt einen Strich weniger hätten, und tractiret sie alsdenn nach denen gewöhnlichen Regeln, so ist die Sache gehoben. Also würden z. E. die in folgenden 5. Tacten befindliche Clauseln nicht anders tractiret, als wie die hernach folgende, einen Strich weniger habende Clauseln:



Allegro.



§. 37. Wir gehen weiter, und besehen noch 2. *extraordinaire Tacte*, nemlich das bekandte *Allabreve*, und den *ouverteur-Tact*. Jenes

wird mit dem **E** oder **E** bezeichniet, und hat vor allen andern Ta-

cten dieses besonders, daß seine *Mensur* jederzeit unveränderlich bleibt, und weder ein darunter gesetztes *Adagio*, noch *Allegro* statt findet.

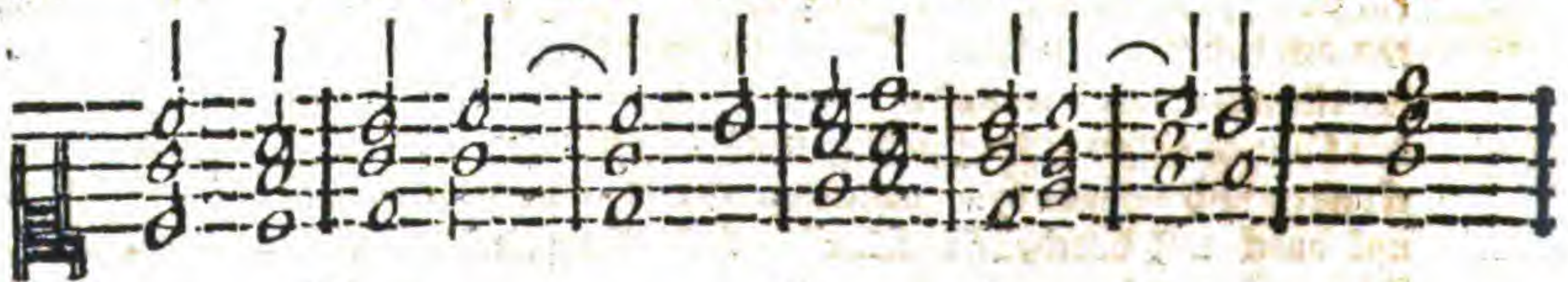
§. 38. Im

§. 38. Im Allabreve (a) werden einzig und alleine die 4tel, als in diesen Tacte gebräuchliche geschwinde Noten angesetzt, weil kleinere Noten, nemlich die 8tel, entweder gar nicht, oder doch sehr sparsam, und kaum 2. auff einmahl in gewissen Rükungen und Clauseln zugelassen werden. Es mögen nun gedachte 4tel per gradus, oder gleichfalls sparsam und ohne viele Variationes) per saltus gehen, so werden nach denen Fundamentis dieses Antiquen Styli jederzeit 2. und 2. 4tel (weniger aber nicht) auff einen Accord angeschlagen, wie das folgende Exempel ausweist. In einigen Fällen aber pflegen auch 4. 4tel auf einen Accord zu gehen, als:

- 1) Wenn das erste von besagten 4. 4teln den ordinären Accord über sich hat, und die übrigen entweder in die 5te gerade aufwärts gehen, oder das 4te 4tel in den vorigen Ton zurück fället, wie in folgenden Exempel die Clauseln des 8ten, 19ten und 20ten Tactes bezeigen.
- 2) Wenn der Transitus irregularis auf dem 3ten 4tel also angebracht wird, wie die Clauseln des 4ten und 12ten Tactes angeben. (b)

(a) Dieser antique pathetische Stylus ist wohl der schönste und bequämste, worinnen ein Componist seine fundamentale Wissenschaft und Accurateße in componiren am besten zeigen kan. Denn die Sätze dieses Styli müssen jederzeit reine, derselben progressiones und resolutiones legal und von allen Libertäten entfernt, das Cantabile ohne viele Sprünge in allen Stimmen continuiret, diese mit Rükungen und schönen syncopationibus der Con- und Dissonanti n überhäuffet, und durch und durch, ohne fantasirendes Wesen, mit pathetischen Gedanken, Thematibus und Imitationibus aller Stimmen, angefüllet seyn. Hier sucht man einen legalen Componisten.

(b) Es fällt solchergestalt über dem 3ten 4tel die bekandte 7ma in transitu ein, da man auch zugleich in 3en mit fortgehen könnte, wie bisher vielfältige Exempel vorkommen. Einige pflegen auch diese 7me in transitu ausdrücklich über die Note zu bezeichnen.





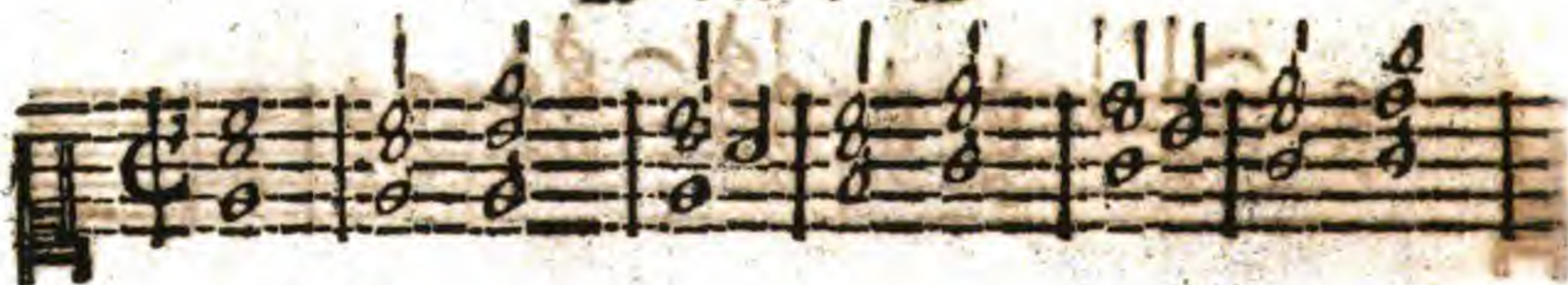
§. 39. Bey alten Autoribus findet man öftters folgende Arthen einer Bewegung wieder den Tact, da das virtualiter kurze 4tel statt eines vorhabenden Transitus in Tertiam, wieder in vorigen Ton zurück schläget. Ein Accompanist läſſet ſich dieſes nicht irren, ob es wohl nicht alle moderne Autores gern imitiren:



§. 40. Wenn nach 4: per gradus gehenden 4teln ein Sprung erfolgt, oder über dem letzten 4tel eine Ziffer befindlich, so iſt es in beyden Fällen eine Anzeige des Transitus irregularis. (c) und wird bey der 3ten Note der zur 4ten gehörige Accord anticipando angeſchlagen. z. E.

§. 41. Wenn

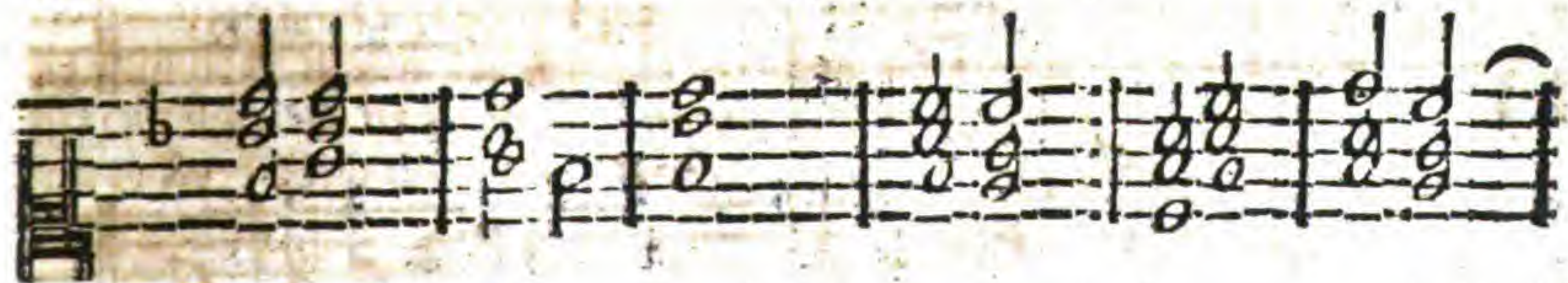
(c) Dieſer Transitus wird in denen oben folgenden Exempeln, nur exercitii gratia häufig angebracht; ſonſt iſt deſſen allzuvieler Gebrauch, ſonderlich in dieſem



§. 41. Wenn nach einen ganzen oder halben Tacte 2. (unbeziffer-
te) (d) 4tel per transitum gerade auf oder unterwärts gehen, und fol-
get kein Sprung darauff, so pflegen sie ordentlicher Weise fren aus zu
passiren. Folget aber ein Sprung darauff, so ist es in diesen stylo ein
unbetrügliches Zeichen des Transitus irregularis, und wird bey der an-
dern Note der zur 3ten gehörige Accord anticipando angeschlagen:

stylo, eben nicht zu loben, weil er einmahl nichts anders, als überhäuffte Unrei-
nigkeiten in der Composition verursacht.

(d) Der 8te, 12te und 19te Tact des oben folgenden Exempels, haben in diesen
Casu ihre eigene Ziffern, also gehören sie nicht unter diese Regel.



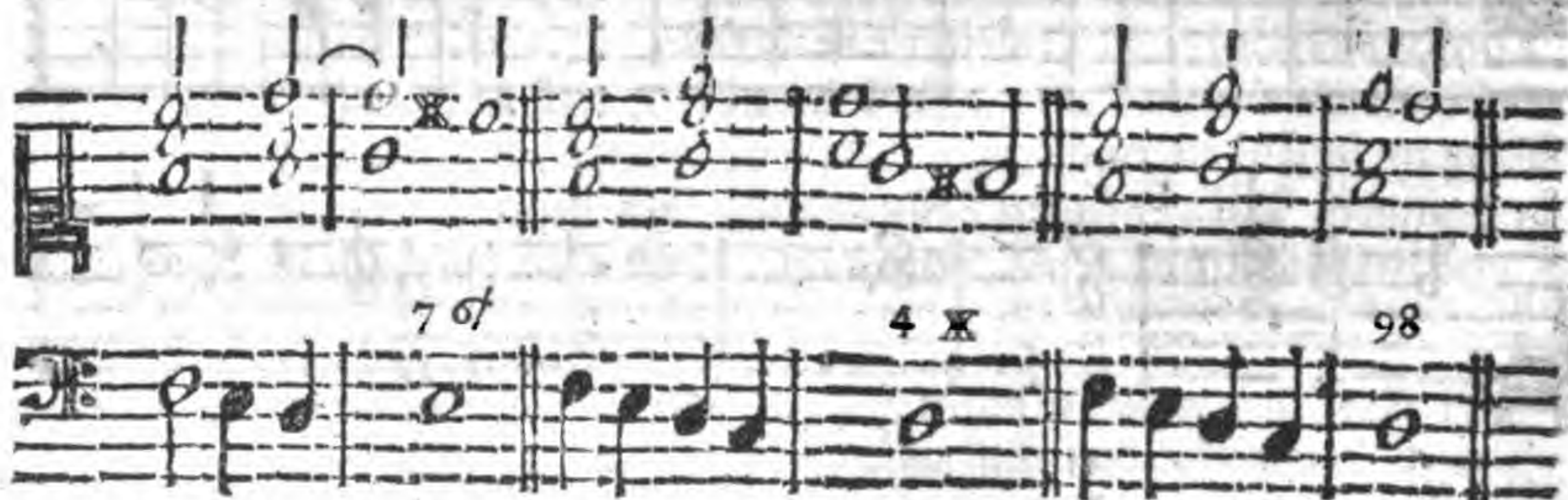
U u

NB. Die



NB. Die 6te über der andern Note des 8ten Tactes zeigt ein Exempel, wie die Alten gern mit der resolution der $\left(\frac{4}{2}\right)$ procediret.

§. 42. Folgende Exempel können als selten vorkommende Exceptiones wieder die Regeln der beyden vorhergehenden §. §. angemercket werden, und müssen die darauff folgenden Dissonantien, (welche in diesen accuraten stylo iederzeit wollen præpariret seyn) die Sache verrathen, daß der Componist den Transitus irregularem gebrauchet, und folgar das letzte 4tel seinen eigenen Accord verlangt:



§. 43. Die Clausul der ersten beyden Tacte des folgenden Exempels ist im Allabreve privilegiret, und wird angesehen, als ein Transitus in 4tam, ob ihm gleich eine durchgehende Note mangelt. (e) Dahero gehen auch in diesen Casu, vor wie nach, 2. 4tel auff einen Accord, wie beygesfügtes Exempel ausweist:



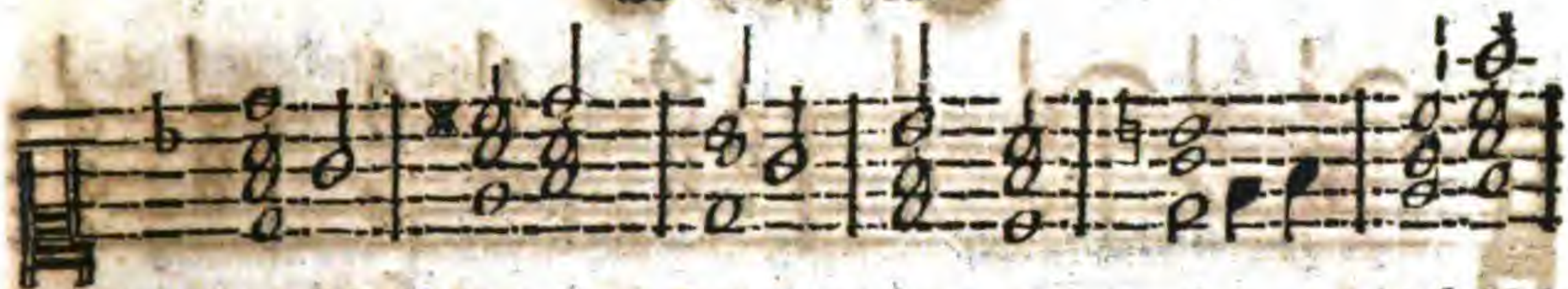
§. 44. Bis hieher von dem Accompagnement des wahren Alla-
breve, zu dessen Beschluß wir allhier ein vollstimmiges General-Exem-
pel beifügen wollen, welches man bedürfenden Falles selbst in andere
Töne transponiren und weiter exerciren mag, weil wir unten zu einem
mehrern Exercitio dieser ohne diß leichten, und wenigen Regeln keinen
Platz mehr finden möchten. Wir wollen zugleich unter dieses Exempel
den einzeln Bass beifügen, damit man den Unterscheid, wie die linke
Hand im vollstimmigen Accompagnement damit verfahren, desto deut-
licher erkennen möge:

U u 2

(e) Die Alten wolten in diesen Falle die öftere Wiederholung der eingeflickten
stel vermeiden, denn sonst müste obiges Exempel also aussehen:









NB. In

NB. In diesen Exempel verfähret die lincke Hand nach denen Regeln des vorhergehenden Capitels mit einigen Dissonantien der rechten Hand also: Im andern und 5ten Tacte lieget und resolviret die 4te mit der rechten Hand in 8ven. Im dritten Tacte observiret man, daß die rechte Hand bey der $(\frac{4}{2})$ den Bass mit machet. Im ii. Tacte resolviret die lincke Hand die vorhergelegene 7me dem Ansehen nach, über sich. Im 3oten Tacte wird eine Anticipation resolutionis 7mæ angebracht, und im folgenden Tacte bricht die vorhergelegene 4te statt der resolution per saltum ab.

§. 45. Nun finden sich auch andere Arthen Allabreve. Denn anstatt daß das bisherige Allabreve die Harmonie iedweden Tactes nur in 2. Theile getheilet, und folgar weniger nicht als 2:4tel auff einen Accord gehen kúnten: so theilen hingegen einige die Harmonie iedweden Tactes in 4. Theile, und geben iedweden 4tel einen eigenen Accord, brauchen auch die Freiheit, mit vielen Variationibus und bizarren Sprúngen gedachter 4tel zu verfahren, wieder die Natur des Antiquen Allabreve, ob sie gleich dieses dabey in gewóhnlichen Ríckungen und Syncopationibus der Con und Dissonantien zu imitiren suchen. Andere gehen noch weiter, und außer dem daß ihr Allabreve gar keine Profession von Ríckungen, Bindungen und syncopationibus machet, so proced:ren sie úber dieses mit vielen fantasirenden passagien und Sprúngen der 8tel (f) eben

(f) Hieher gehören einige ausländische Concerte, ingleichen so viele Cantaten und Oper-Arien, welche auch brave Compositores auff solche Arth zu setzen pflegen. Allein sie thun es nicht, mit der Intention, ein regulirtes Allabreve zu setzen, sondern nur zu fúhrerer Abtheilung, und besserer Direction des Tactes, eben wie man sich des $\frac{2}{4} \frac{4}{4}$ &c. statt des ordináiren langsamen Tactes bedienet. Man entdecket auch gar bald aus der Entreprise des Compositeurs, ob er zu seiner Invention nur hat wollen den Allabreve-Tacterborgern, oder ob er ist willens, und zu ohnmáchtig gewesen, ein áchtes Allabreve zu setzen.

eben wie der ordinaire langsame Tact mit denen 16theilen thut, daher o man dieses Allabreve mit Recht ein Allabreve spurium zu nennen pflerget, weil es von dem wahren Allabreve nichts als die euserliche Kleidung, ich meine die Noten, und den erborgten Allabreve Tact aufweist, an sich selbst aber nichts anders ist, als ein überfester ordinaurer egaler Tact.

9. 46. Diese 2. Arthen Allabreve nun, haben einerley Accompannement mit dem bisherigen Semiallabreve, nemlich man tractiret ihre 4tel, wie die 8tel im ordinairen langsamen Tacte, i. e. man giebet jedwedem 4tel (wo es nicht per transitum gehet) seinen eigenen Accord, und die 8tel tractiret man, wie insgemein die 16theil, so ist die Sache gehoben. Beyde Arthen wollen wir durch folgendes vermischte Exempel erläutern, dergleichen Inventiones vor eine nicht unangenehme Bizarrerie im erborgten Allabreve Tacte passiren können:



Handwritten musical score consisting of six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Measure numbers 6, 76, 98, and 43 are present. A double bar line with a repeat sign is at the end of the fifth staff.



§. 47. Die nächste Unverwandschaft mit dem Antiquen Allabreve hat das ächte Semi allabreve. Bishero haben wir zu Abkürzung der Regeln eine jedwede Arth der Composition, welche ein sehr geschwin- des Tempo hat, und folgar seine 8tel als 16 theil tractiret, vor ein Se- mi-Allabreve passiren lassen, weil in beyden Arthen das Accompagne- ment einerley bleibet: Hier aber wollen wir ein einziges Exempel von dem pathetischen Antiquen Semi-Allabreve beyfügen, und nur so viel sagen, daß selbiges von dem wahren Allabreve nicht viel weiter unter- schieden, als in der Mensur, und euserlicher Geldung der Noten. Da- hero wer ausser folgenden, noch mehr Exempel von einem wahren Se- mi-Allabreve haben will, der übersehe sich die obigen, §. 38. biß 44. befindlichen Exempel dergestalt, daß er aus denen ganzen Tacten hal- be, und aus denen halben Tacten 4tel mache, ic. so hat er was er ver- langet. In folgenden Exempel aber notire man sich die in dem 3ten, 4ten, und 5ten Tacte vorkommende Clausul des Transitus in 4tam, welchen dieser stylus mit dem Antiquen Allabreve gemein hat, und erbhellet auch hieraus die genaue Verwandschaft beyderley styli.



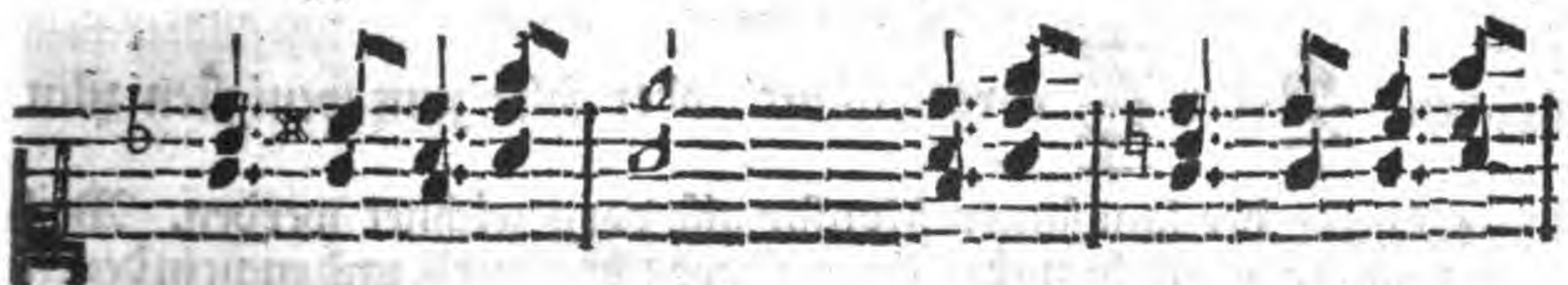
§. 48. Der Ouverture-Tact wird insgemein mit einer 2 bezeichnet, und nennet sich von der bekandten Ouverture, weil er allda am meisten, nicht allein bey dem Eingange, sondern auch in verschiedenen piecen derselben gebrauchet wird.

§. 49. Seine Mensur ist ordentlicher Weise langsam, und pathetisch, daher nicht allein die 4tel, sondern auch die nach einem punctirten 4tel einzeln stehende 8tel (*), (wenn sie nicht per gradus gehen) ihren eigenen Accord haben. Die übrigen zusammen gezogenen 8tel aber werden tractiret, wie die 16theil im ordinairen langsamem, oder (welches einerley) wie die 8tel im $\frac{3}{2}$ Tacte. Weil nun bey dieser pathetischen Mensur weiter nichts neues vorkömmt, so mag allhier folgendes Exempel genug seyn, in welchen vor einen Anfänger noch dieses anzumercken, daß bey dergleichen geschwinden Passagien, wie im 7ten und 9ten Tacte befindlich, nur jederzeit die erste Note ihren Accord hat, die übrigen alle passiren frey durch.

§. 50. Wenn



(*) Besiehe die raisons in dergleichen Fällen §. 21. No. 4. h. c. Ingleichen in der remarque (y).





§. 50. Wenn aber der Ouverture-Tact in gewissen piecen eine geschwinde Mensur haben soll, so wird statt der obigen 2 eine durch-

strichene ♩ oder ♪ vorgezeichnet, oder sollte zum wenigsten zum

Unterscheide der langsamen Mensur also vorgezeichnet werden. Weil aber diese Accurateste nicht jederzeit beobachtet wird, und man in denen

Ouverteuren die Bezeichnungen 2 ♩ ♪ ♩ ohne Unterscheid

bald bey denen von Natur geschwinden, bald langsamen piecen findet, (g) so hält sich ein Anfänger überhaupt nur an diese Regel, daß so oft die Mensur im Ouverture-Tacte geschwinde gegeben wird, so oft tractiret er die 4tel, als wie die langsamen 8tel im ordinairen langsamen Tacte. Nämlich wenn

- 1) Zwen oder 4. solche 4tel per gradus gehen, und folget kein Sprung darauff, so gehet die Virtualiter kurze Note frey durch (h), welche man

(g) Wie denn auch der serieuſe Anfang der Ouverture öfters statt der 2 mit ♩ vorbezeichnet gefunden wird.

(h) Nämlich wenn nicht das Gegentheil ausdrücklich darüber bezeichnet stehet,

man aber gern in fortgehenden 3en begleitet, wie in folgenden Exempel die ersten 3. Tacte ausweisen.

- 2) Folget aber nach 2. oder 4. 4teln ein Sprung, so hat die Virtualiter kurze Note ihren eigenen Accord, wie der 4te und 5te Tact bezeuget.
- 3) Stehen aber die 4tel in lauter Sprüngen, so hat ordentlicher Weise jedwedes 4tel seinen eigenen Accord, wie die übrigen Tacte des Exempels ausweisen.

gleichwie in diesen muntren stylo oft geschieht, und die virtualiter kurzen 4tel in allen Fällen, ihrer Geschwindigkeit ungeachtet, immer gern eine neue Harmonie haben. Dahero auch die in diesen stylo. in transitu von ohngefahr entstehenden 7men und 6ten (wie oben S. 10. h. c. bey denen steln gezeigt worden) viel fleißiger als sonst über dergleichen virtualiter kurzen Noten bezeichnet werden, damit der Accompagnist selbige nicht unter dem vorhergehenden Accorde ohne neuen Anschlag leer durch passieren lasse.



§. 51. Die 8tel werden hier wiederum wie die 16theile im langsamem, oder wie die 8tel im $\frac{3}{2}$ Tacte tractiret, also giebt es disfallß nichts zu annotiren. Wenn aber ein 4tel mit 2. darauff folgenden 8teln verknüpffet wird, und gehen solche 3. Noten

- 1) Gerade auff oder abwärts, und folget kein Sprung darauff, so haben sie nur einen einzigen Accord (gern doppelt angeschlagen) (i). Folget aber ein Sprung hernach, so wird bey der andern Note der zur dritten gehörige Accord anticipiret, wie folgendes Exempel hin und wieder den Unterscheid zeigt.
- 2) Gehen aber nur die ersten beyden Noten gerade auff oder abwärts, und die 3te schläget wieder zurücke, so gehen zwar ordentlicher Weise alle 3. Noten auff einen Accord: es zeigt aber die erste reprise dieses folgenden Exempels, daß der nach der 6te auffwärts folgende ordinaire Accord in diesen Tacte gerne besonders angeschlagen wird (k), wie solches die, hier mit Fleiß darüber gesetzte Melodie anzeigt:

(i) Wie denn überhaupt in diesen auffgeweckten stylo die rechte Hand nicht gern offte zu halben, viel weniger zu ganzen Tacten ruhet, zumahl da die Ouverteuren all'ordinaire auff denen Clavicins, und nicht auff nachklingenden Pfeiffwercke accompagniret werden.

(k) Weil bey dieser Gelegenheit hier wiederum, wie oben gedacht, die virtualiter furßen 4tel ihre eigene Harmonie suchen.





§. 52. Ein mehrers Exercitium hat der leichte Ouverteur Tact wohl nicht von nöthen. Also wollen wir nunmehr von denen geschwinden Noten aller bisherigen Tacte noch einige General-Remarquen machen. Die erste mag diese seyn, daß die resolutiones der Dissonantien oder gebundenen Consonantien aller geschwinden Noten, auff zweyerley Artth auffgehalten werden, als:

- 1) Wenn eine, über der Note gezeichnete Dis oder gebundene Consonanz bey fortgehenden Basse, so lange in andere Con und Dissonantien verwandelt wird, biß endlich die allerleste vor alle die vorhergehenden resolviret. (1) z. E.

(1) Dergleichen Casus seynd in vorhergehenden 2ten Capitel auch bey denen langsamen Noten gezeigt worden.



6 6 6 6 6 6 5
5 4 5 5 6 5 4 3



Allegro.





2) Wenn

- 2) Wenn eine einzige fundamental-Note des Basses, welche eine Dis- oder gebundene Consonanz über sich hat, in so viel kleinere Noten dergestalt zertheilet, oder variret wird, daß die einmahl angeschlagene Con- oder Dissonanz nicht ehe als nach geendigter Variation resolviren, i. e. einen Ton unter sich gehen kan, wie folgende Exempel allerhand dergleichen Variationes zeigen.









Presto.





§. 53. In vorhergehenden Capitel seynd bey langsamen Noten Exempel gegeben worden, da die Dissonantiae wieder in Dissonantias resolviret. Dieses geschieht nun gleichfalls bey allen Arthen dergeschwinden Noten jedoch auff zweyerley Weise, und zwar

- 1) Wenn auff eben die Arth, wie bey denen langsamen Noten geschieht, die resolution der Dissonanz wieder auf eine Note fället, die ihre eigene dissonirende Harmonie also haben soll, und über sich bezeichnet führet. z. E.



- 2) Wenn bey sehr geschwinden Noten die resolution auff eine Note des Transitus irregularis fället, die keine eigene Harmonie hat, und im Accompagnement nicht attendiret, sondern über dieser Note der Accord zur folgenden Note anticipiret wird. z. E.





§. 55. Nun fraget sichs, welches unter beyden Arthen der Bezeichnungen die beste ist? Antwort: Die erste ist die fundamentaleste, und erfordert schon einen geübten Accompagnisten. Die andere Arth aber ist die leichteste, insonderheit vor Anfänger, allein sie hat diese improprietät bey sich, daß die über denen Noten befindlichen Ziffern der 9. 7. 4. &c. öffters denen Augen als religiöse, zur resolution geneigte dissonantien einem fundamentalen Accompagnisten mehr Verdruß und Confusion, als Leichtigkeit verursachen. Indes scheint es, als wenn man diese Arth der Bezeichnung in einigen wenigen Casibus (m) nicht gänzlich verwerffen könne, und also muß man einem jedweden Compositori

(m) z. E. folgende zwey Sätze (wer sie anders passiren lassen will) möchte ich nicht gern nach der ersten Arth also bezeichnen:



Weil sich hierinnen der Verdacht vitiöser Octaven allzusehr eusetzt, zumahl wenn ein ungeübter Accompagniste mit der resolution der 9. und 7. fein bis zu dem Eintritt der letzten Note wartete. Hingegen werden diese verdächtige progressionen

tori die Freiheit lassen, wenn er sich nach dem Unterscheide der Fälle, bald dieser, bald jener Art der Bezeichnung bedienet. Besser aber ist es, man führet einen Anfänger gleich zu der ersten fundamentalen Art an, weil die andere Art ohne die geringste Schwierigkeit bey sich führet, und es gar keiner Künste brauchet, die Ziffern platterdings so anzuschlagen, wie man sie über dergleichen bezeichneten Transitu irregulari findet.

§. 56. Zum Beschluß dieses Capitels fragen wir endlich noch, wie es um das vollstimmige Accompagnement so vieler Arthen der geschwinden Noten aussehet, weil wir bis hieher, ausser dem einzigen Allabreve, überall nur ein 4. stimmiges Accompagnement tractiret? Es ist aber die Sache von keiner Schwierigkeit, und braucht keiner besondern Ausführung. Denn die rechte Hand bleibet vor wie nach, (n) bey ihren vollstimmigen Accompagnement, so viel als sie auf einmal fassen kan, wie im vorhergehenden Capitel weitläufftig ausgeführet worden: Die lincke

3 3 3

lincke

mehr verstecket, wenn man die Sätze nach der andern Art bezeichnet, wie hier folget. Ubrigens bleibet es dabei, was oben schon gedacht worden, daß der allzuhäuffig gebrauchte Transitus irregularis, zumahl in der Fundamental-Stimme der ganzen Harmonie, nicht allerdings zu approbiren sey.



(n) So lange sie nicht besondere Zierlichkeiten gebrauchen will, wovon im letzten Capitel dieser ersten Abtheilung.

linke Hand aber muß erwarten, ob und wie weit die Geschwindigkeit der Best Noten es leiden, hier und da mehr oder weniger vollstimmig zuverfahren, so lange sie sich nicht obligiret befindet, nur alleine bey der Execution ihrer geschwinden Noten zu verbleiben. Dahero brauchen wir hier keine besondere Exempel zu geben, man wird sie in folgenden Capitel überflüssig finden.

S u s a z.

Seil der meiste Theil dieses Capitel, izo da ich dieses schreibe, allbereit gedruckt ist, hingegen ich bey abermahliger Durchlesung desselben vor gut befunden, in dieser reichen Materie (welche ihre Regeln aus der ganzen Massæ der weitläufftigen Composition zusammen suchen muß, und meines Wissens noch von niemanden genau untersucht worden) noch unterschiedene nützliche Anmerkungen beizufügen: als wollen wir in folgenden §. §. das bißherige theils erläutern, theils vermehren.

I.

Wenn eine geschwinde virtualiter kurze Note unter oder über sich in die 7me, 9ne, Decime, undecime &c. springet, (es geschehe in langsamen, oder Tripel-Tacten) so machet sie nichts neues aus, sondern wird eben so tractiret, als wenn sie in dem nächsten gleichgültigen Intervallo einer 2de, 3te, 4te &c. geblieben wäre. Also würden z. E. folgende Clauseln:



nicht anders accompagniret, als wenn sie so stünden:



II.

In diesem Capitel p. 274 wird gesagt, daß bey dem 5ten Exempel das andere 16theil wieder vor eine Anticipation des nachfolgenden Satzes passe, und das erste und letzte 16theil jederzeit die 2. fundamental-Noten abgeben, es möge ein Sprung hernach folgen oder nicht. Eben dieser Natur nun seynd auch folgende Exempel in allen Fällen ohne Ausnahme.



III.

P. 275. Soll der erste
Tact also stehen:



Die Clausul dieses Exempels betreffend, wenn die erste Note nicht dem ordinairen Accord, sondern die 6te über sich hat, und die andere Note nur eine 3e über sich springet, so hat es zwar seine Richtigkeit, daß sie bey moderater Mensur, fundamentaliter mit 2. Accorden tractiret wird, wie gedachtes ganze Exempel von p. 274. an, ausweist. Bey geschwinder Mensur aber pfleget besagte Clausul auch als eine Variation eines 4tels gebraucht, und nur mit einem Accord (einfach oder doppelt) angeschlagen zu werden. z. E.



Allegro.

IV.



IV.

Ibidem p. 275. soll in Additamentis die angegebene Regel also heissen: daß so oft nach solchen 4-16theilen, zwischen welchen ein einziger Sprung, und zwar NB. gleich nach der ersten Note vorhanden, wiederum ein Sprung erfolgt, so oft hat das 4te 16theil als eine fundamental-Note seinen eigenen Accord. Folgende Exempel mögen zu mehrer Erläuterung dienen:



Wird aber bey allen und jeden Clauseln, welche in diese Regel laufen, nach dem ersten 16theil öftters einerley Variation in einem Tone wiederhohlet, so schläget man nur einen Accord zur ersten Note an, und

U a a

lisset

läſſet die übrigen 3. frey auß paſſiren, weil in ſolchen Fällen die Compoſition darauff eingerichtet iſt. 3. E.





Presto.

Ala 2.

(NB. Es lauffen zwar in diesen Capitel hier und dar Clauseln mit ein, die mehr zu Clavier-oder Hand-Sachen, als zum General-Basse gehören. Allein sie mögen zum Exercitio der Anfänger mit lauffen, weil man es wohl noch toller findet, und also hier nichts umbsonst gesagt wird.)

V.

p. 276. Können nachfolgende Exempel beygefüget werden, da die Virtualiter kurzen Noten iederzeit anticipando in dem Accord der folgenden Note fallen, und gleichfalls 2. und 2. auff einen Accord angeschlagen werden, wie in dem Exempel des angeführten Blattes.



Bei langsamen Noten oder langsamer Mensur pfleget man auch gleich mit Eintretung der anticipirenden Virtualiter kurzen Note den neuen Accord anzuschlagen, zumahl an solchen Orten, wo gedachte anticipirende Note sonst eine starke Dissonanz verursachen würde, wie folgendes Exempel den Unterschied zeigt:

VI.



Moderato.



VI.

p. 285. Mag unten folgendes Exempel beugefüget werden, von welchen anzumerken, daß die ersten 8 Tacte (wer Anfängern zu gefallen die darinnen vorkommenden 4tel nicht a part beziffern will) bloße Variationes der, per Gradus gehenden halben Schläge seyn, und folgsbar mit einem einzigen Accord tractiret werden. So bald aber, als diese præcise Variation überschritten wird, i. e. so bald als die nach dem ersten 8tel folgende Note nicht mehr über sich in die 3e springet, oder

AAA 3

sonst

sonst die übrigen Noten sich verändern, so bald wird das andere 8tel
jedweden Tactes (oder die erste Helffte des 4tels) als eine Anticipation
des zum 3ten 8tel gehörigen Accordes angesehen, und steht dem Ac-
compagnisten frey, ob er selbiges (zunahl bey geschwinder Mensur)
will durchgehends in allen Fällen frey aus passiren lassen, und den
rechten Accord erst bey dem dritten 8tel anschlagen, wie der 10te, 11te,
12te, und 13te Tact des folgenden Exempels ausweisen: oder ob er hier
und dar gleich mit eintretenden andern 8tel den dazu gehörigen Accord
anschlagen will, wie der 9te, 14te, und 16te Tact bezeugen. Dieses
letztere thut man desto fleißiger bey moderater Mensur.





Wenn man diesen Exempel eine sehr geschwinde Mensur geben, und das andere stes jedweden Tactes durchgehends als eine Anticipation des fünffteigen Accordes fren aus passiren lassen wolte, so würden die fundamental-Noten also aussehen, und das Accompagnement darauff eingerichtet werden:



VII.

Im $\frac{3}{2}$ Tacte können die 4tel, und im $\frac{3}{4}$ die 8tel in zwey Fällen auch als langsame Noten (i. e. da iedwede ihren besondern Accord hat, wo sie nicht per transitum gehet) tractiret werden, nemlich 1) bey einer sehr langsamen Mensur. 2) Bey einem Allegro, wo noch geschwinde re Noten dominiren. 3. E.



Adagio.



Allegro.

VIII.



Adagio.

VIII.

Endlich muß man sich die vielen, in einem Tone nach einander stehenden geschwinden Noten nicht irren lassen, sondern so lange über solchen Noten keine andere Ziffer erfolgt, so lange wiederhohlet man den vorigen Accord in langsamern Noten ein oder mehr mahl (nach Gelegenheit der Mensur,) und läßt die Execution der geschwinden Bass-Noten denen übrigen accompagnirenden Bässen. 3. E. Diese 3. Tacte:





Könten ohngefähr auff folgende Artth accompagniret werden. Mehrere Artthen dergleichen Noten zu accompagniren, wollen wir biß auff weitere Gelegenheit verſpahren.



IX.

Kein Zweifel iſt, daß man aus der ganzen weitläufftigen Composition noch mehrere, theils in General-Bäſſen gebräuchliche, theils ungebräuchliche, und nur zu Hand-Sachen gehörige Clauiſeln der geſchwinden Noten heraus klaben möchte, wenn man mehrere Weitläufftigkeit ſuchen wolte. Allein wer alle, in dieſen Capitel von der veränderlichen Natur der geſchwinden Noten, gemachte Anmerckungen wohl ins Exercitium gebracht, dem wird es an eigenen Judicio nicht fehlen, wie er bey dergleichen frembden, und ſelten auffstoßenden Fällen eines NB. gehörig bezifferten General Baſſes verfahren ſolle. Die übrigen Künſte nur halb bezifferter Baſſe, gehören zur andern Abtheilung dieſes Werkes, allwo von unbezifferten General-Bäſſen gehandelt wird.

Das

Das Vte Capitel.

Von der

Application der Accorde, Signaturen, und geschwinden Noten

in

allen übrigen Tönen.

§. 1.

Bisher haben wir nur mit wenigen leichten Tönen zu thun gehabt, in welchen wir mit Fleiß alle nöthige Principia des General-Basses angebracht. Nunmehr ist es Zeit weiter zu gehen, und die erlernten Principia auch in allen übrigen Tönen oder modis Musicis zu exerciren, woben einem Anfänger zum voraus dieses zum Troste dienet, daß er hinführo in allen diesen Modis, so schwehr sie auch seyn mögen, weiter nichts neues zu lernen, sondern nur zu observiren hat, daß er die vorgezeichneten \times und b eines iedweden Modi vorhero genau ins Gedächtniß fasse, und nicht z. E. statt des vorgezeichneten \times fis, ein f, statt des vorgezeichneten b mollis, ein h, &c. anschlage, so brauchet es weiter keiner neuen Künste.

§. 2. Damit man nun einen Anfänger in diesen vorhabenden wichtigen Exercitio einen ungemein nähern Weg führen möge, so verfertiget man hierzu ein General-Exempel aus dem leichtesten Tone C. dur, welches 2. Requisita haben muß. Als 1) müssen in selbigen die besten und nothwendigsten Regeln der bißherigen Capitel nach aller Möglichkeit dergestalt concentrirt werden, damit ein Anfänger eine kurze Repetition so vieler Sachen, die ihm vorhero weitläufftig erkläret worden, von neuen gleichsam in einem Compendio wieder beisammen finde. 2) Muß dieses General-Exempel den völligen Ambitum des C. dur

dur haben, i. e. es muß in alle angränzende verwandte Zone dieses Modi ausweichen, damit bey fernerer Transposition des Exempels kein Ton übrig bleibe, welcher nicht durch die vielfältig verwandten und einander selbst in die Grängen gehenden Zone 5, 6, und mehr mahl mit Ruh wiederhohlet werde.

§. 3. Dieses General Exempel nun transponiret man hernach durch die 4ten und 5ten in alle Zone dur, (i. e. in alle modos Musicos, die die 3am majorem über dem Fundamental Clave haben,) so siehet ein Incipiente 1) daß die vorher erlernten Regeln in allen Tonen immer einerley bleiben 2) Brauchet man nur die Helffte der Zone oder Modorum Musicorum zu exerciren, und hat nicht nöthig, aus einem einzigen Tone moll etwas vorzuschreiben, weil diese schon in denen ausweichenden Tonen dur mit stecken, z. E. A moll hat eben den Ambitum oder die Grängen, welche C. dur hat. D moll eben die Grängen, welche F. dur hat. E moll, eben diese, welche G dur hat, und so fort durch alle Zone.

§. 4. Wie nun diese Arth im General. Basse zu procediren, nicht anders, als sehr möglich seyn kan, also setzen wir nechstfolgendes General Exempel zum Grunde. Und zwar weil es hier viel zu weitläufftig fallen würde, selbiges durch alle 3. Haupt:Accorde zu exerciren, da es wegen Menge der Materie nicht wohl hat mögen kürzer gefasset werden: So wollen wir einen Anfänger zu seiner Nachricht nur iederzeit dasjenige Accompagnement darüber setzen, welches nach Gelegenheit eines iedweden Modi, ohngefähr das bequehmste und natürlichste seyn könnte, wenn man es ex tempore accompagniren sollte. Ein mehrers Exercitium aber durch die übrigen Haupt: Accorde müssen wir eines iedweden eigenen Fleisse anheim stellen, welches iedoch demjenigen, der es beliebet, desto leichter fallen muß, je mehr er die in dem obigen andern und 3ten Capitel gründlich tractirten 3. Haupt: Accorde, und folgar die Verkehrung aller Musicalischer Sätze, wohl exerciret haben wird. Wir schreiten also zu unsern General Exempel, welches ein Anfänger iederzeit vorhero, ohne das darüberstehende Accompagnement betrach-

betrach-

betrachten, und seine eigene Kräfte versuchen kan, ehe er sich aus diesem Rathſ erholet. Ubrigens wollen wir um mehrer Deutlichkeit halber, mit Fleiß über allen geſchwinden Noten dieſes ganzen Capitelſ nur einfache Accorde angeben, welche man denn nach Gelegenheit der Menſur, und deſ Instrumenteſ, worauff man accompagniret, von ſich ſelbſt verdoppelt mag. (*)

(*) Und dieſes will ſonderlich im vollſtimmigen Accompagnement auff Clavieren und Claviſſins (nicht aber auff Orgeln) bey dergleichen getheilten Sätzen nöthig ſeyn:



Denn weil die in Octaven fortgehende einzeln Stimmen alleine, dem Gehöre verdächtig, und viel zu armſelig ausfallen, ſo muß man auff ſolchen Instrumenten der Harmonie nothwendig durch wiederholte Anſchlagung der Accorde helffen, e. g.

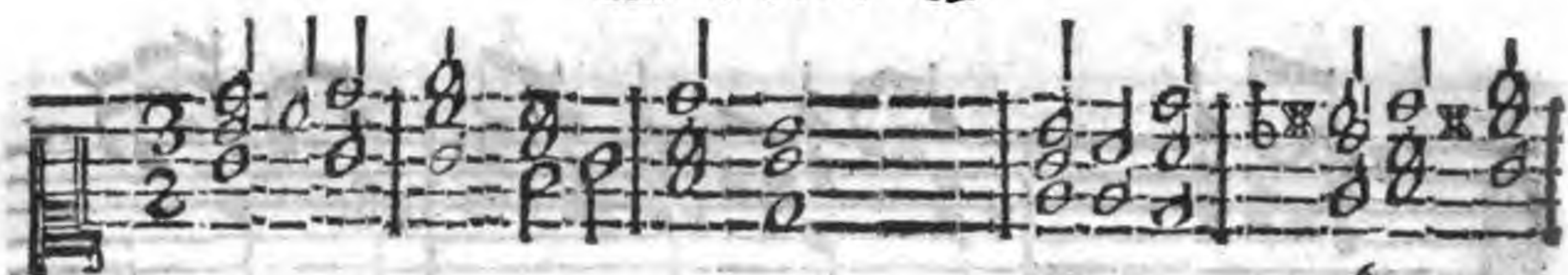


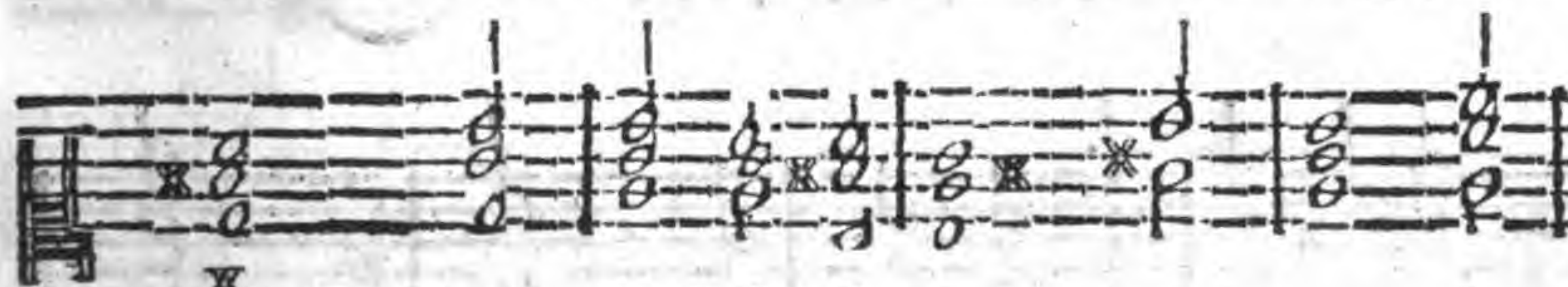
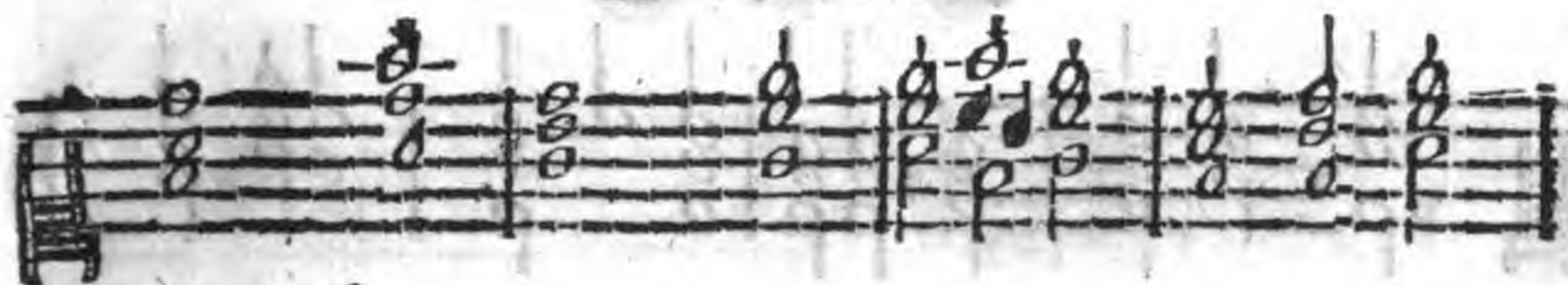




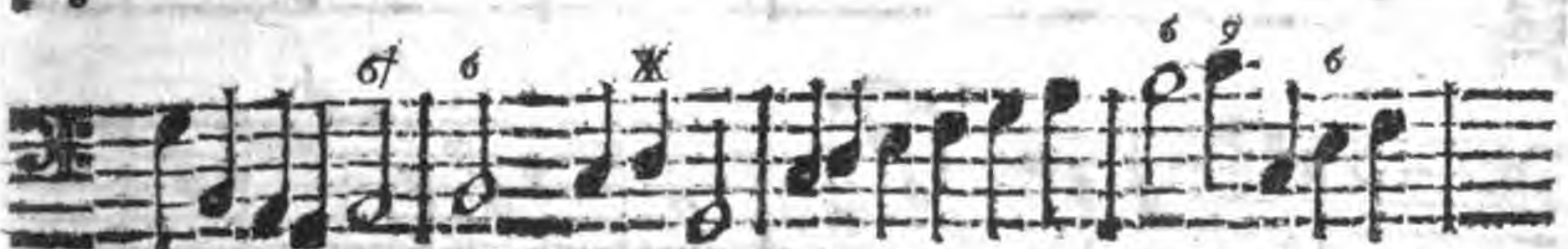
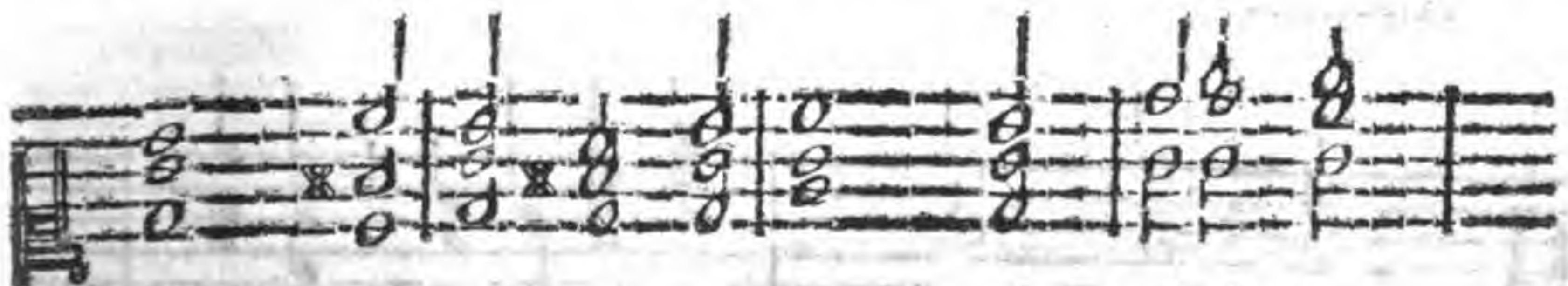
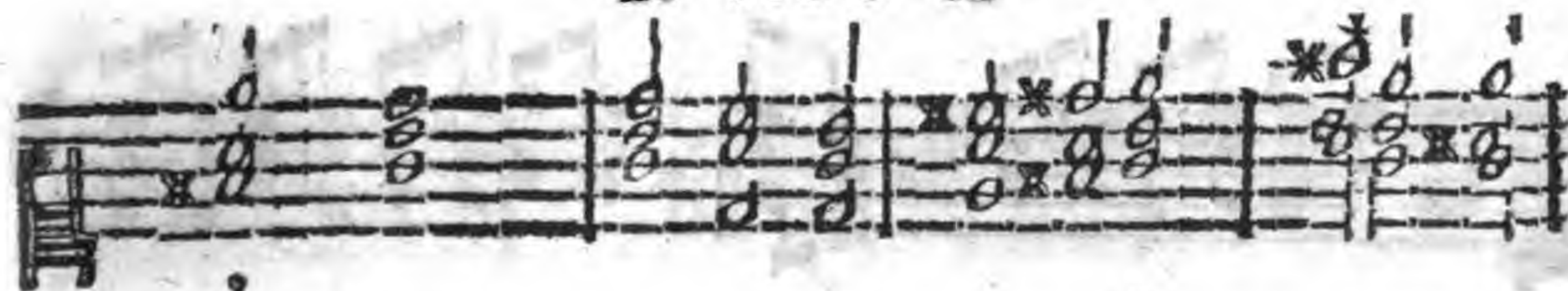














Adagio.



Allegro.





Adagio.



Adagio.





Adagio.



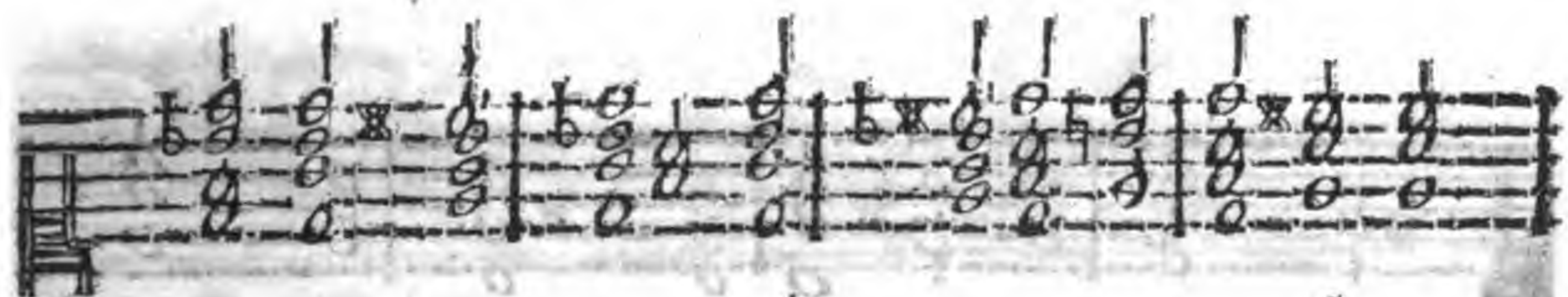
§. 5. Weil wir in diesem Capitel das vollstimmige Accompagnement hauptsächlich zu exerciren haben, so möchte das vorhergehende Exempel vollstimmig, mit Benbehaltung der eusersten Stimme in der rechten Hand, (nach der, in vorigen Capiteln gegebenen Anleitung) ohne gefehr also ausfallen:

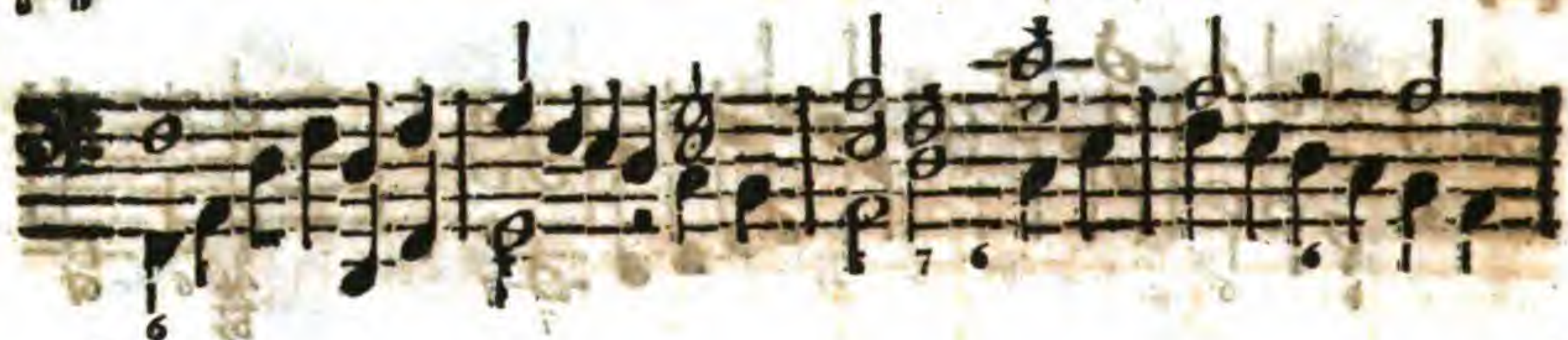


















Adagio.



Allegro.





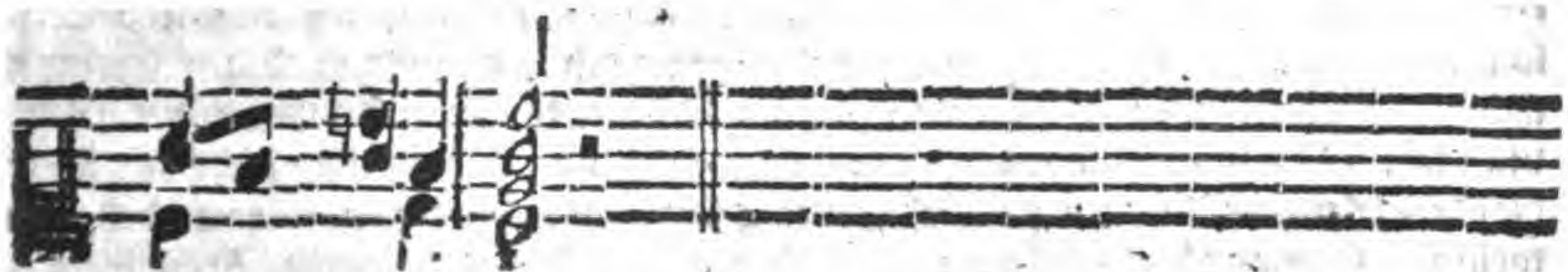
Adagio.



Adagio.



Adagio.



NB. In diesen Exempel verfähret die lincke Hand mit denen in der rechten Hand vorher liegenden und nachmahls resolvirenden Con- & Dissonantiis auff folgende Art: In dem ersten Tacte wird die 4ta syncopata in fortgehenden 8ven resolviret. In dem 3ten Tacte bricht die vorhergelegene 5ta minor per saltum ab. In der letzten Note des 4ten Tactes lieget die 5ta minor. verhero und resolviret nachgehends in fortgehenden 8ven. In dem 7ten Tacte anticipiret die lincke Hand die resolution der 6ta ligatz. In 8ten Tacte ist Anticipatio resolutionis 4ta zu ersehen. In dem 10ten Tacte lieget und

und resolviret die 5ta minor wieder in fortgehenden 8ven. Im 14ten Tacte gehet die vorher gelegene 4te über sich. Über denen 2. letzten Noten des 16ten Tactes lieget und resolviret die 4te wieder in fortgehenden 8ven. Über der ersten Note des 18ten Tactes wird die resolutio 7ma richtig anticipiret, weil allda keine 5te statt haben kunte. In dem 35ten und 36ten Tacte gehet die 4te wieder über sich, und läset der rechten Hand die gehörige resolution. In dem 44ten Tacte lieget die 5ta syncopata, sie bricht aber nachgehends ohne resolution per saltum ab. Im 46ten Tacte lieget vorhero und resolviret nachgehends die 5ta minor in fortgehenden 8ven. Im 49ten Tacte fällt eben dieser Casus vor. Im 65ten Tacte gehet die vorhergelegene 4te wieder über sich, um die Verdoppelung der harten 3 maj. zu vermeiden. Im 73ten Tacte lieget und resolviret die 4te in fortgehenden 8ven, die 5ta minor hingegen bricht per saltum ab. Bey dem ersten 4tel des 87ten Tactes wird die vorhergelegene 4te in fortgehenden 8ven resolviret, bey dem andern 4tel aber wird die resolution der 5ta syncopata anticipiret. Bey dem 3ten 4tel eben dieses Tactes wird die resolution der 6ta syncopata anticipiret, und in dem 79ten Tacte geschieht bey dem andern 4tel ein gleiches. Alle diese Anticipationes resolutionum aber haben ihr richtig fundament, wie oben p. 206. seqq. weitläufftig ausgeföhret worden. Ubrigens verstehet sich, daß man in obigen Exempel an unterschiedenen Orthen mit der rechten Hand hätte können und sollen höher gehen, um mehr Platz zu vollstimmiger Harmonie zugewinnen, wofern man nicht mit Fleiß die obere Stimme des vorher ausgeführten 4 stimmigen Accompagnementes behalten wollen. Es mag aber dieses die letzte Probe seyn, daß das vollstimmige Accompagnement jederzeit das 4. stimmige Accompagnement zum Grunde habe, und wer dieses wohl verstehet, in jenen ohne grosse Mühe avanciren könne.)

§. 6. Wir gehen weiter, und transponiren unser General-Exempel nunmehr eine 4te höher in das E dur. dabey aber verwandeln wir den $\frac{3}{2}$ Tact desselben, in einen $\frac{3}{4} \frac{6}{4}$ Tact, damit ein Anfänger sich wiederum erinnere, wie in allen diesen Tacten die Regeln einerley bleiben. Das 4 stimmige Accompagnement aber möchte ohngefehr also gerathen.











ff



(4II)



ff 2



Adagio,



Allegro.



Sff 3



Adagio.



7 6 4 3 6 5 5 6 6 7 6 5 6 7
6 5 5 4 4 3 3 4 6 5 5 4 5 4
2 3 2 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3

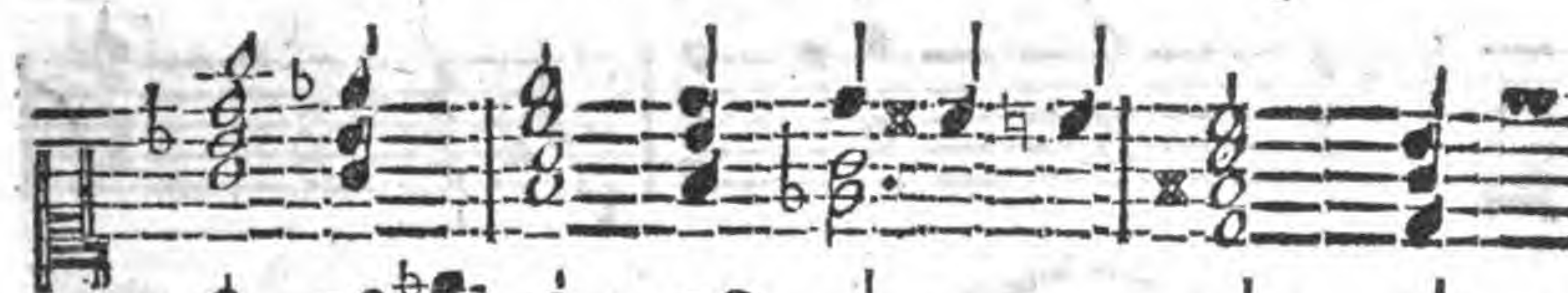
6. 7. Das vollstimmige Accompagnement dieses Exempels möchte ohngefehr also gerathen, wenn wir frey damit verfahren, und uns weiter nicht, wie bißhero geschehen, an die obere Stimme besagten Exempels binden wollen:



This page of musical notation contains six systems of staves, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes complex chords, often with multiple accidentals (flats and naturals) and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. There are also some unusual markings, such as 'X' and 'b' below notes, and some notes are marked with a 'Z'.









Handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingering numbers (1-5) are written below the notes. A large 'X' is placed at the end of the sixth system.





Adagio.





Adagio.



The musical score is written on two staves. The first system is in C major, the second in C major, the third in B-flat major, and the fourth in A-flat major. The piano part is on the left staff, and the violin part is on the right staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. Below the first two systems, there are fingerings and bowings indicated by numbers 1-4 and slurs. The third system ends with a double bar line, and the fourth system also ends with a double bar line.

NB. Wir wollen der Kürze halber in diesen Exempel nichts, als die Anticipationes resolutionum Con- & Dissonantiarum anmercken, das übrige Verfahren der linken Hand fällt ohne diß gar leicht von sich selbst in die Augen. Es findet sich demnach in dem 7ten Tacte eine Anticipatio resolutionis 6tae ligatae. In dem 8ten Tacte ist Anticipatio resolutionis Quartae zu ersehen. In dem 18ten Tacte wird resolutio 7mae anticipiret, weil allda keine 5te statt haben kunte. In dem 29ten Tacte findet sich wiederum Anticipatio resolutionis Quartae. Im 45ten Tacte desgleichen. Ferner im 49ten Tacte eben desgleichen.

gleichen. Über dem andern 4tel des 63ten Tactes anticipiret die obere Stimme der rechten Hand resolutionem Quintæ syncopatæ, dergleichen zwar selten, und mit Behutsamkeit geschehen soll. Über dem 3ten 4tel dieses Tactes tritt die lincke Hand wiederum ihr ordentliches Amt an, und anticipiret resolutionem 6tæ syncopatæ, in dem folgenden 4tel aber anticipiret sie resolutionem Quintæ syncopatæ. Über dem andern 4tel des 64ten Tactes zeigt sich Anticipatio resolutionis 3æ syncopatæ, und über dem 3ten 4tel des 65ten Tactes wird wiederum Anticipatio resolutionis 6tæ syncopatæ angebracht.)

§. 8. Wir transponiren nunmehr unser General-Exempel aus dem C dur eine 5te höher in das G dur, und verwandeln dabey den $\frac{3}{2}$ Tact oder bisherigen $\frac{3}{4} \frac{6}{4}$ Tact in einen $\frac{3}{8} \frac{6}{8} \frac{9}{8} \frac{12}{8}$ Tact, damit ein Anfänger sich erinnere, daß NB. bey einem moderaten Tempo, hier wiederum die vorigen Regeln bleiben. Weil es aber bey einem geschwinden Tempo dieser letzt benannten Tacte (allwo wenig 16theile und gar keine 32theile vorzukommen pflegen) ganz anders hergehet, gleichwie im vorhergehenden Capitel gezeiget worden: als haben wir die letzten Zeilen des folgenden Exempels ausdrücklich darauff eingerichtet, wie zu ersehen. Das 4 stimmige Accompagnement könnte also ausfallen:









h h h 3

Handwritten musical score for a piece titled "(430)". The score consists of six staves. The first staff is a grand staff with a piano (p) dynamic marking. The second staff is a grand staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and includes fingerings 2, 8, 6, 6, 6, 6, 6. The third staff is a grand staff with a piano (p) dynamic marking. The fourth staff is a grand staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and includes fingerings 7, 7, 6. The fifth staff is a grand staff with a piano (p) dynamic marking. It features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and includes fingerings 3, 6, 9, 12, 8, 8, 8, 8. The sixth staff is a grand staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and includes fingerings 3, 6, 9, 12, 7, 7, 6. The piece concludes with a double bar line.

Moderato.

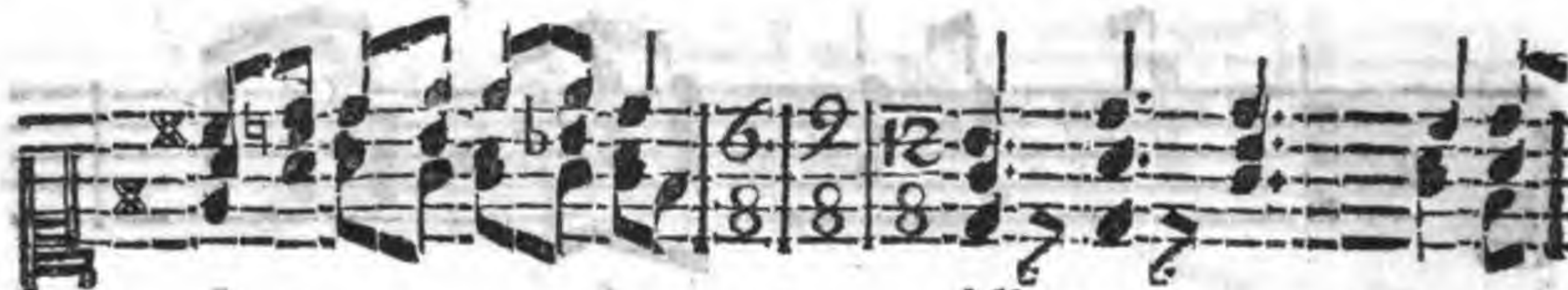




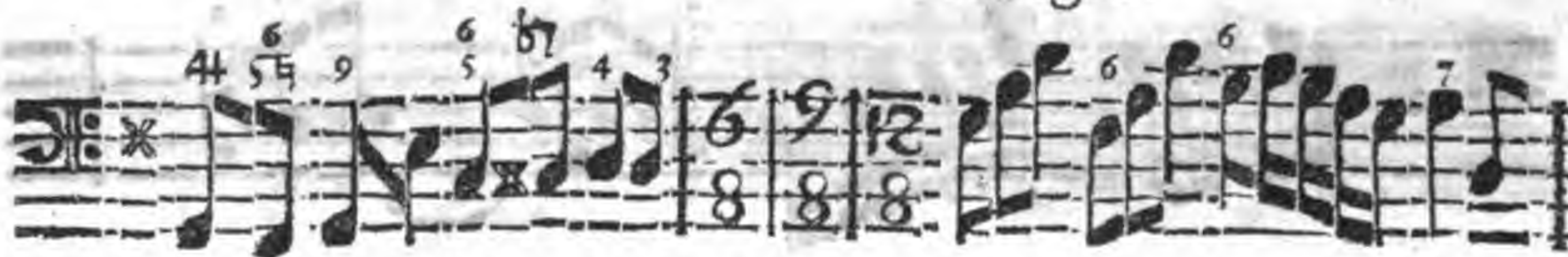




Adagio.



Allegro.







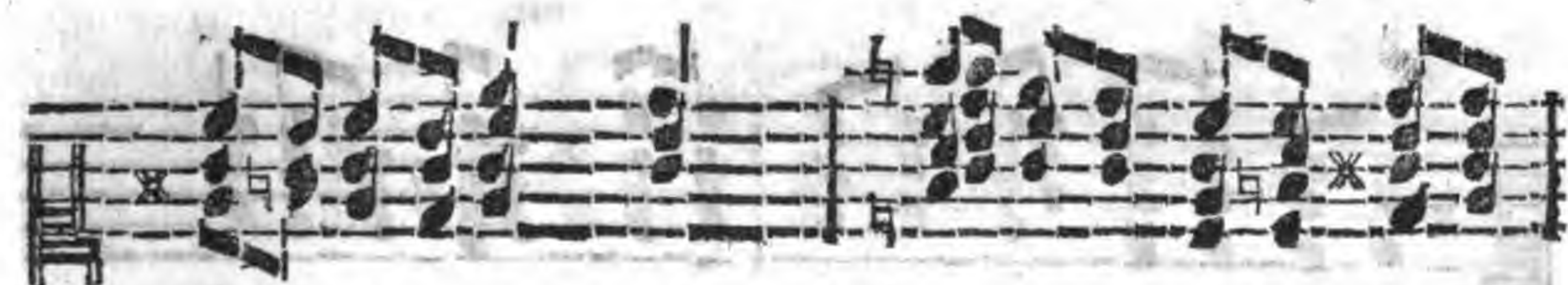
Adagio,



§. 9. Werden letzten geschwinden Tripel dieses Exempels in einen $\frac{6}{4}$ Tact verwandelt, und mit einem presto verbrähmen, oder wegen seiner geschwinden Mensur gar in einem $\frac{6}{16} \frac{9}{16} \frac{12}{16}$ Tact übersetzen, und in solcher neuen Equipage besonders exerciren will, dem ist es uns verwehret. Hier leidet es der Raum nicht, dergleichen Identitates zu multipliciren. Das vollstimmige Accompagnement aber dieses Exempels mag folgendes seyn.







The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a series of notes with asterisks (*) above them. The lower staff contains notes with various symbols below them, including '6 6 7', '6 4 6', '7', and '4 6 4 2'.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains notes with asterisks (*) above them. The lower staff contains notes with various symbols below them, including '5 6', '6', '7', '4 6', and '6'.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains notes with asterisks (*) above them. The lower staff contains notes with various symbols below them, including '4', '7', '6', '7', '6', '8', '6', and '7'.





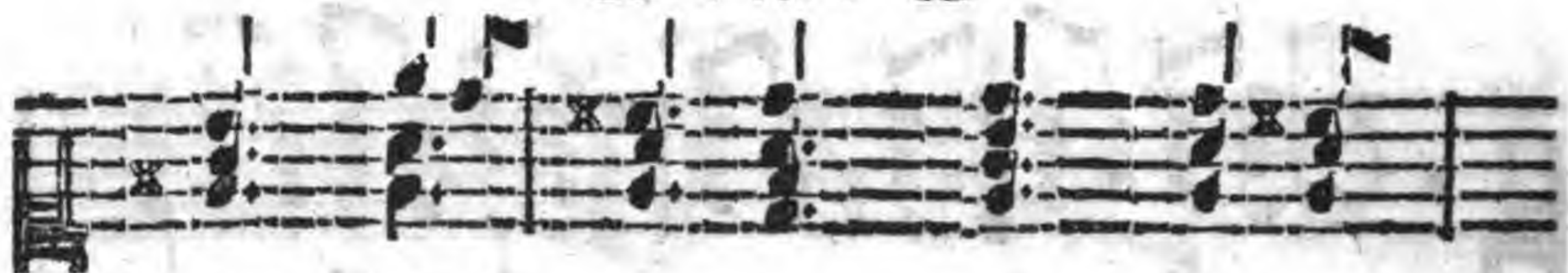






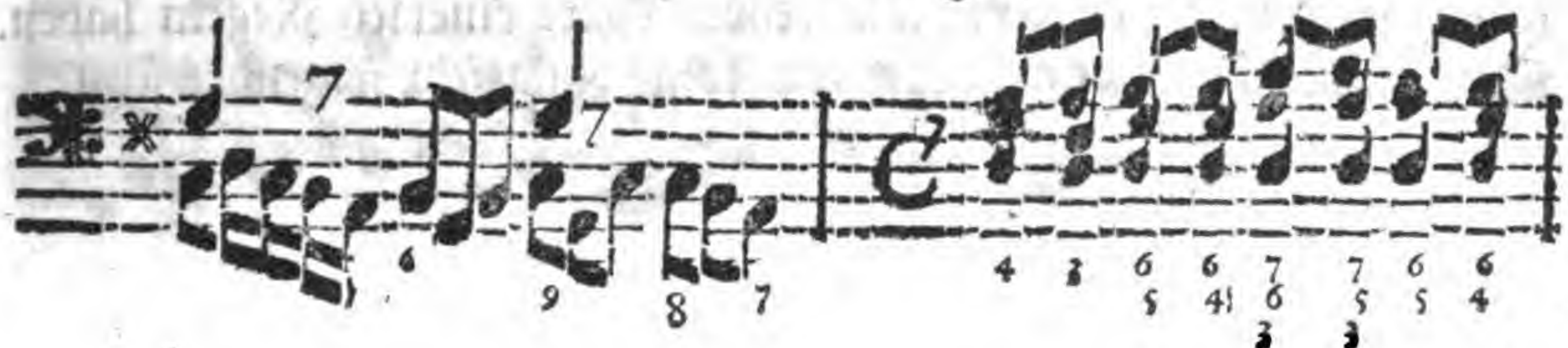
Allegro.







Adagio.

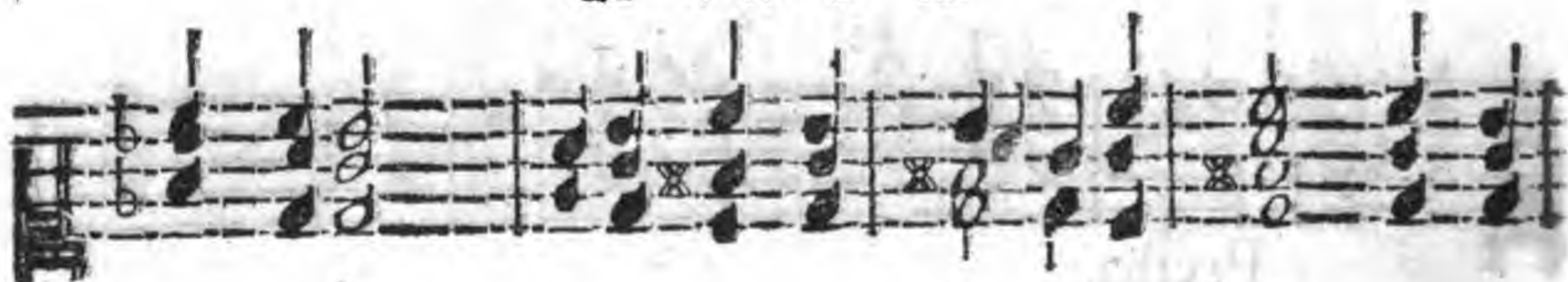


4 3 4 4 3 2 5 6 5 6 6 5 4 3 6 6 5 4 3 2

(NB. In dem 4ten Tacte dieses Exempels ist anzumercken, daß allda die obere Stimme der rechten Hand Resolutionem Nonæ anticipiret, welches sonst beständter Weise in einem 4 stimmigen Accompagnement die lincke Hand zu thun pfleget. In dem 8ten Tacte suche man Anticipationem Resolutionis Quartæ. In dem 26ten Tacte wird sich dergleichen finden. In dem 32ten Tacte anticipiret die obere Stimme der rechten Hand wiederum Resolutionem Nonæ. Der 34te Tact weist wiederum Anticipationem Resolutionis Quartæ auff. Desgleichen geschieht bey dem 3ten 8tel des 37ten Tactes, bey dem 3ten 8tel aber des 53ten Tactes wird Resolutio 5ta syncopata anticipiret. Bey dem nechst darauff folgenden 4ten 8tel dieses Tactes wird Resolutio 6ta syncopata anticipiret, gleichwie eben dieses geschieht bey dem 3ten 8tel des 55ten Tactes.)

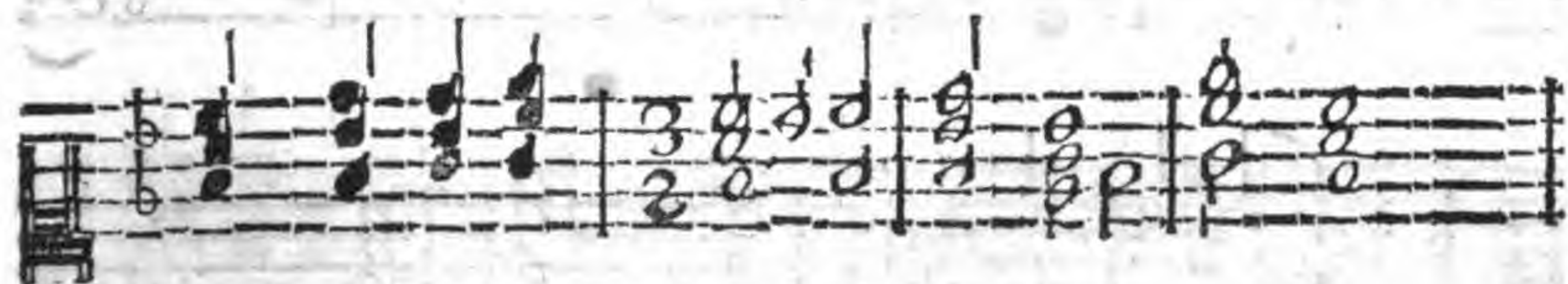
§. 10. Die Transposition unseres General Exempels trifft nunmehr das Bdur, und zwar verwandeln wir darinne den bisherigen ordinairn langsamen Tact in das Semi-allabreve, damit ein Incipiente sich wiederum erinnere, wie beyde Tacte einerley Regeln haben. Das 4 stimmige Accompagnement könnte ohngefehr folgendes seyn:

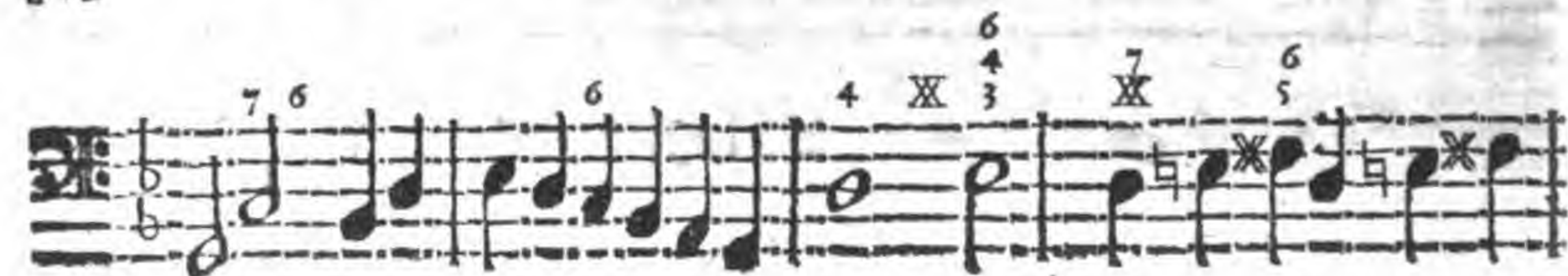
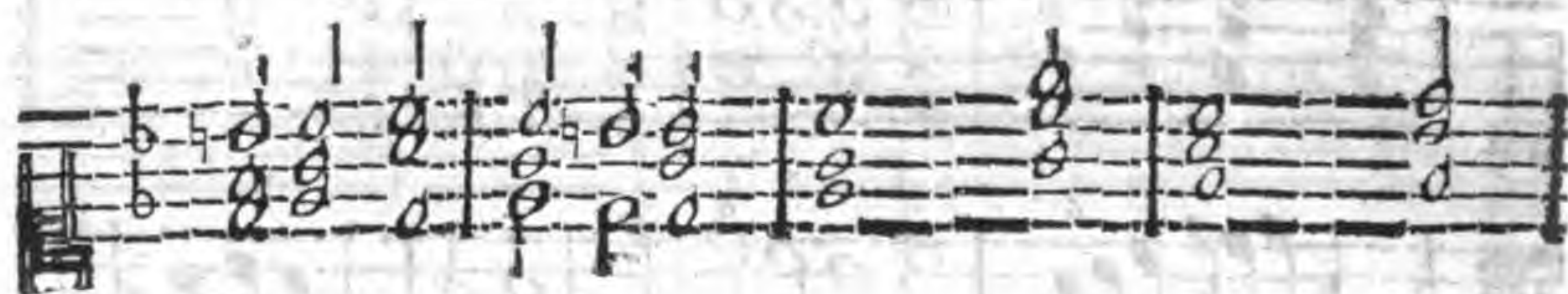
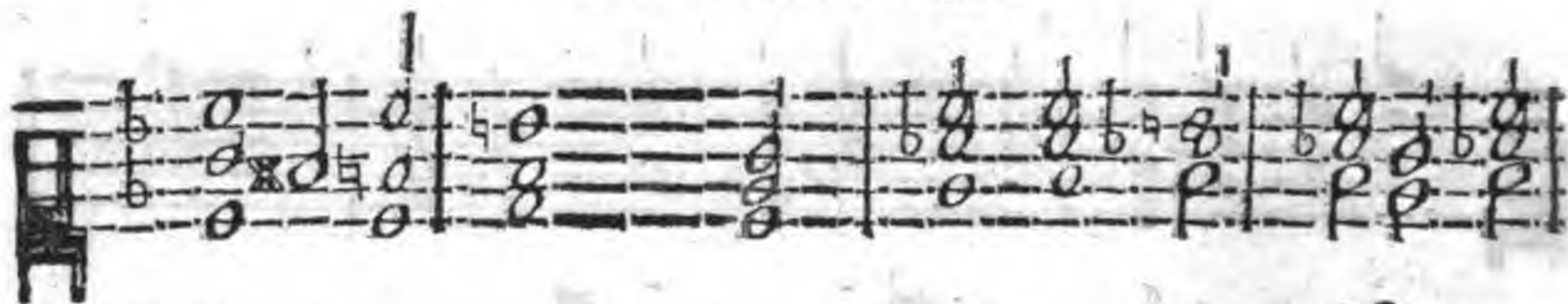


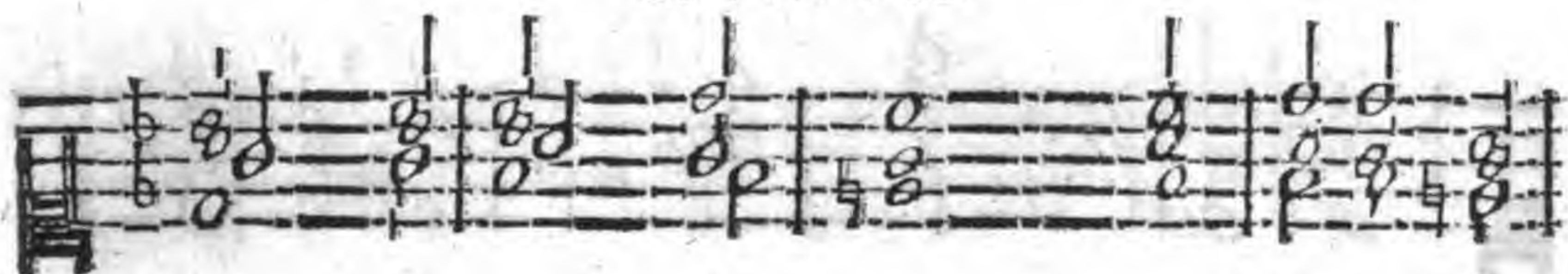
















Adagio.



Allegro.

M m m





Adagio,

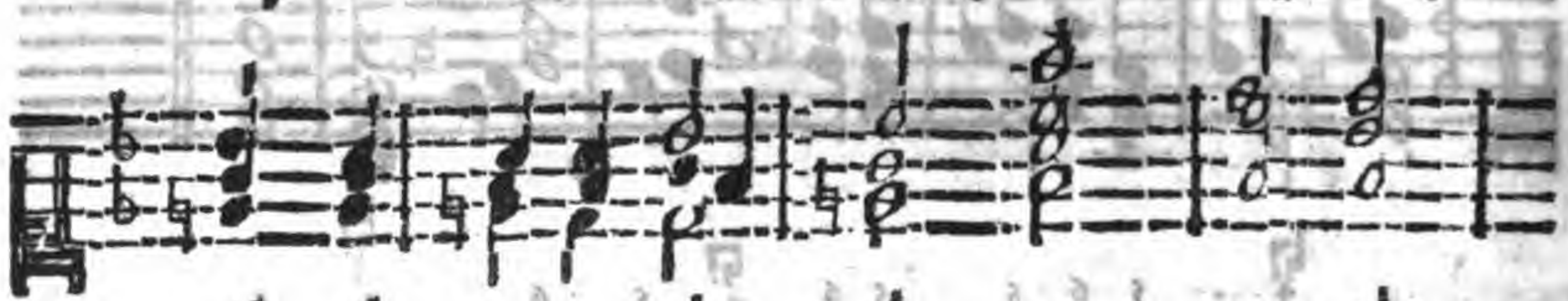


Allegro 2

§. 11. Das vollstimmige Accompagnement dieses Exempels möchte ohngefehr also ausfallen:



Presto.



A single staff of handwritten musical notation. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The handwriting is somewhat stylized and appears to be from a historical manuscript. The staff is a single line with a clef at the beginning.

The second system of musical notation, continuing from the first system. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals. Below the staff, there are several numbers: 4, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 7, 6, 7, 4, 3, and a final flourish. The music is set against a background of stylized floral patterns.

[illegible]

The second system of musical notation continues the melody. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. Below the staff, there are numerical figures (5, 6, 6, 7, 5, 6, 6, 6, 4, 6, 6, 6, 5, 6, 6) and some additional markings like 'P' and 'R'.

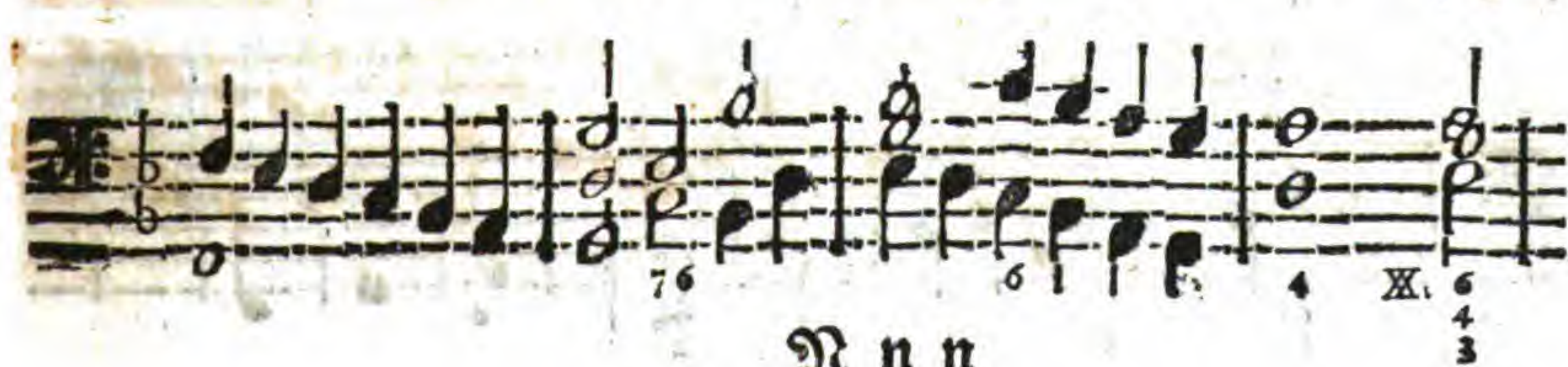
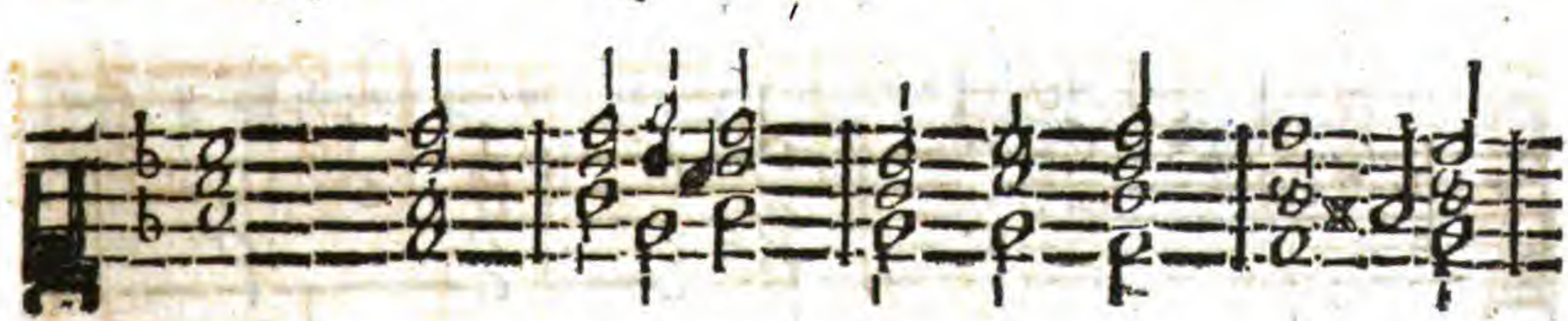
A single line of handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines, characteristic of early printed music. The ink is dark and the paper shows signs of age and wear.

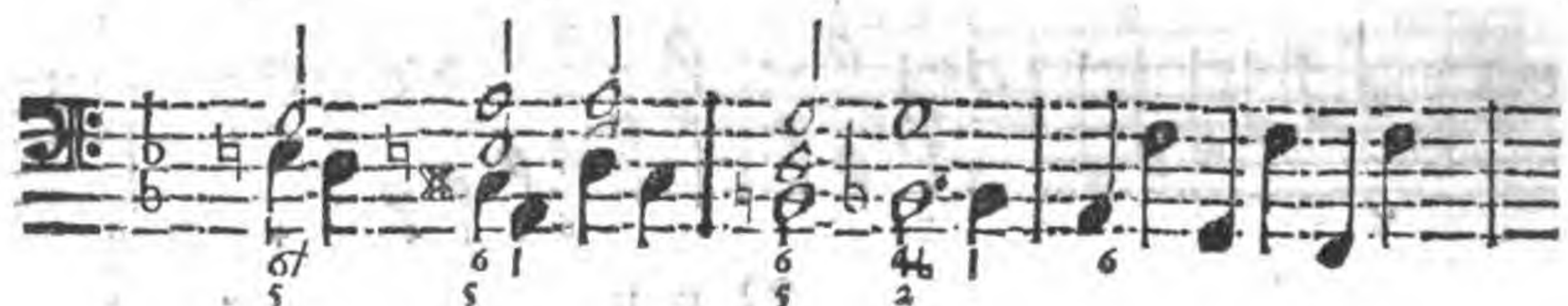
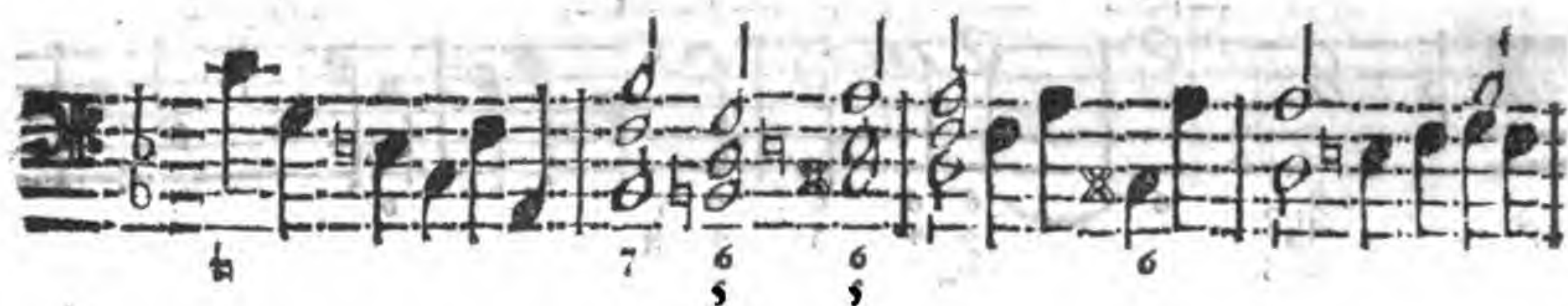
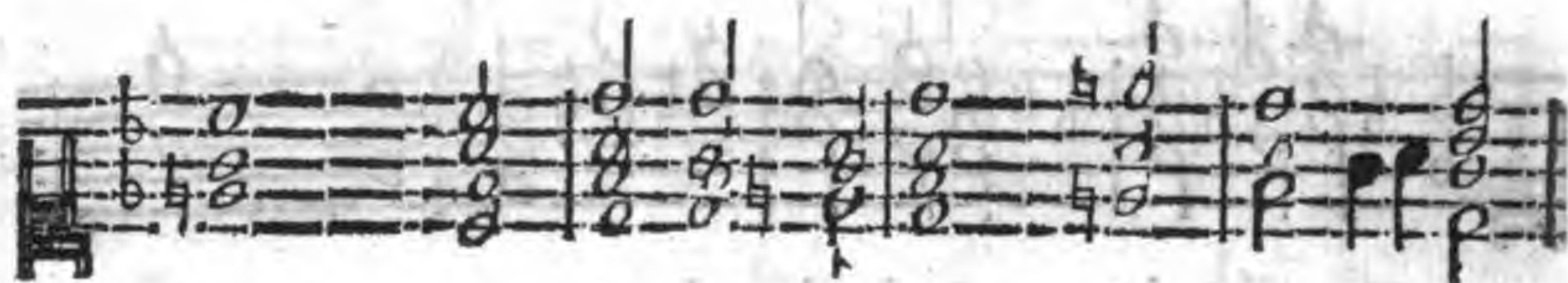
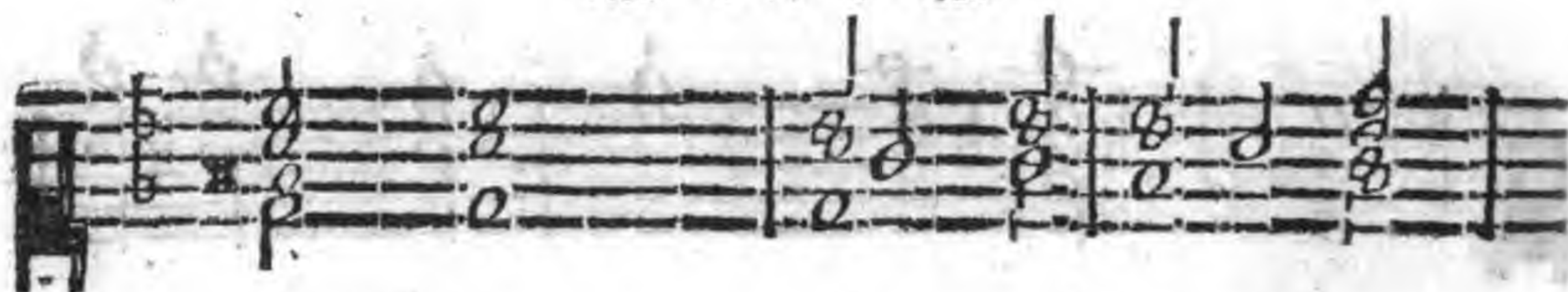
[illegible]

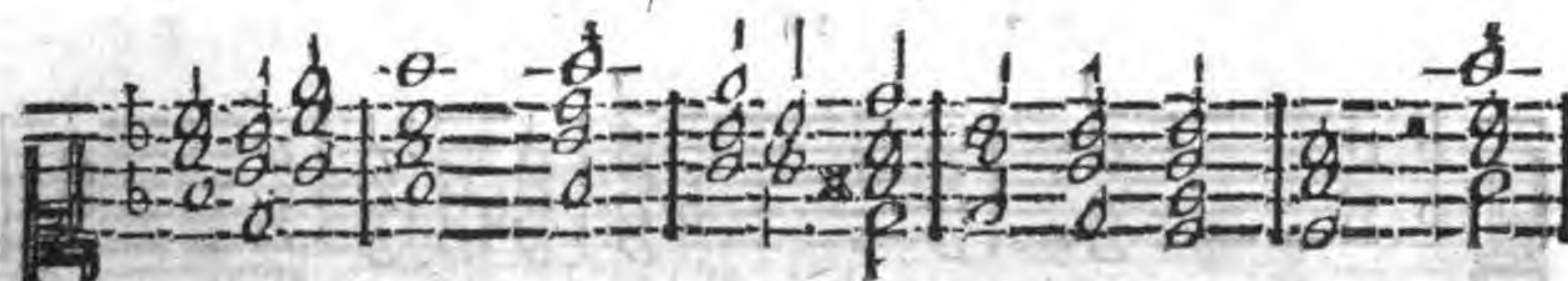
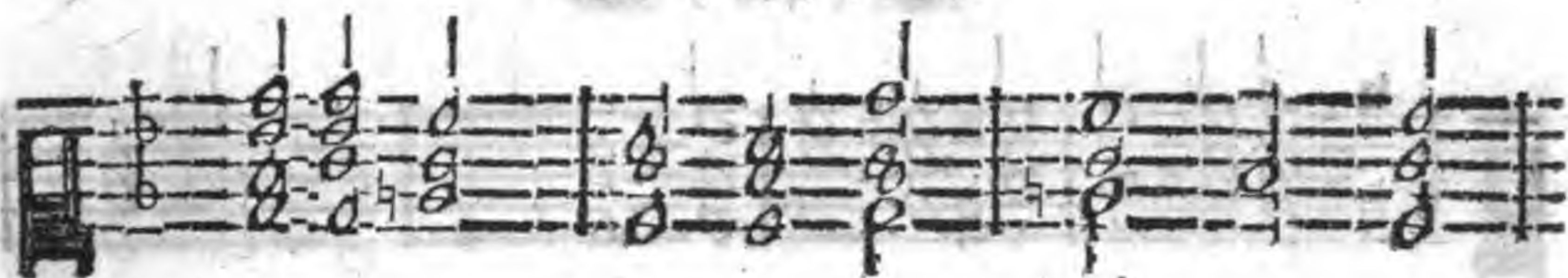




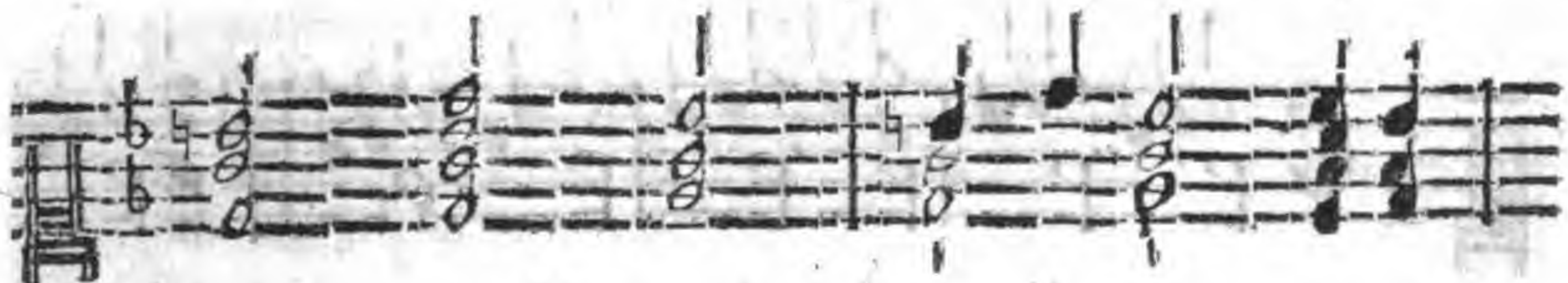














Adagio.





NB. In dem 14ten Tacte dieses Exempels ist Anticipatio resolutionis Sextæ ligatæ, und in dem darauff folgenden Tacte Anticipatio resolutionis Quartæ zu ersehen. Diese letztere findet sich wiederum in dem 11ten Tacte des nachfolgen $\frac{3}{2}$ Tactes der allerletzte in 7. Tacten bestehende ordinaire langsame Tact dieses Exempels hat folgende 4. Anticipationes Resolutionum bey sich. Nämlich in dem ersten Tacte desselben wird Resolutio Quintæ syncopatæ anticipiret; welches auff eben diese Art in dem andern Tacte geschieht. In dem 3ten Tacte ist Anticipatio Resolutionis Tertiar syncopatæ; und in dem 5ten Tacte Anticipatio Resolutionis Sextæ syncopatæ zu ersehen. Endlich observire man in dem ersten $\frac{3}{2}$ dieses Exempels, die unter dem letzten 4tel des Basses mit Fleiß bezeichnete ($\frac{5}{3}$). Denn weil dasselbige als durch Verdoppelung des Basses nicht mehr im Sprunge stehen bleibet, wie nach dem einzeln geschriebenen Basse die Intention des Componisten gewesen, so muß man solche Noten nothwendig ausdrücklich bezeichnen, wofern sie der Accompagnist nicht nach der ordinären Regel in transitu frey durch passiren lassen soll.

§. 12. Es wächst uns dieses Capitel im Druck allzusehr an, weswegen wir auff eine solche Verkürzung desselben denken müssen, welche doch denen Incipienten in unsern vorgenommenen Exercitio wenig oder keinen Schaden thun möge. Diesen nach verlassen wir erstlich
das

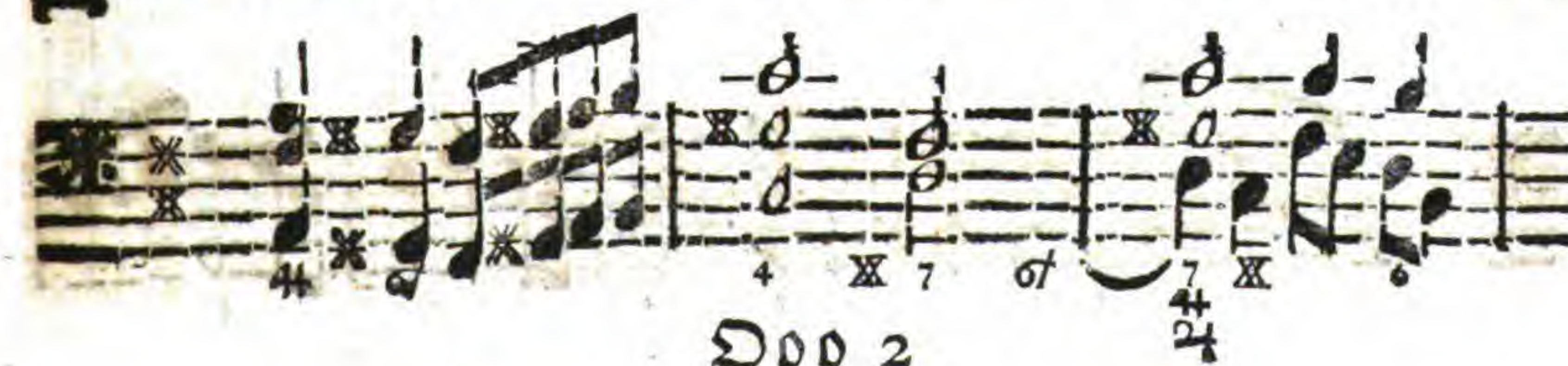
Das biß hieher gnugsam exercirte 4 stimmige Accompagnement, und transponiren unser General-Exempel so gleich vollstimmig in das D \times und zwar mag es hier in der Kleidung des Semi-allabreve und des $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ Tactes auftreten. Wer aber in denen folgenden Tönen vorher so gern das 4 stimmige Accompagnement exerciren will, der nehme aus denen vollstimmigen Exempeln nur jederzeit die unterste Bass-Note vor die linke Hand, und die eusersten 3. (wo es nöthig * 4) Stimmen vor die rechte Hand, so brauchet es weiter keines Kopffbrechens.

Presto.

* Nehmlich in 5 stimmigen Sätzen, z. E. bey der Signatur (C) wenn die 5te in der obersten Stimme lieget.

















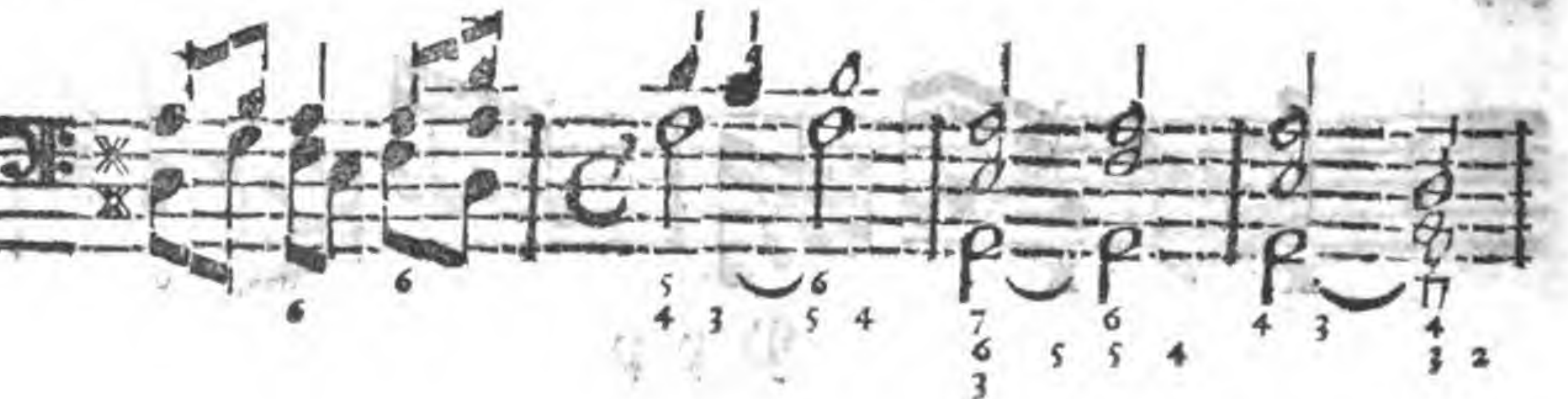
Adagio.



Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/4. The music consists of several measures with various note values, including minims, crotchets, and quavers, and rests. A large 'X' is written above the staff in the middle.



ppp





(NB. In dem 14ten Tacte dieses Exempels findet sich Anticipatio Resolutionis 6tae ligatae, und in dem 35ten Tacte wird Resolutio 7ma mit Recht anticipiret, weil bey dieser 7me keine 5te stehen kunte. In denen allerletzten 7. Tacten dieses Exempels seynd folgende Anticipationes Resolutionum zu ersehen. Nämlich in dem ersten Tacte wird resolutio quintae syncopatae, und in dem andern Tacte Resolutio 6tae syncopatae anticipiret. Der 3te Tact zeigt Anticipationem Resolutionis Tertiae syncopatae, und der 5te Tact, Anticipationem Resolutionis 6tae syncopatae.)

§. 13. Die Transposition unsers General-Exempels fällt nunmehr in das mit 3. B. bezeichnete Dis dur, (oder Es dur, wie es einige nennen wollen, wenn der fundamental-Clavis auff dem spatio E. seinen Sitz hat, wie in folgenden Exempel) woben wir wiederum in der Kleidung des ordinairen langsamen Tactes, nebst dem $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ Tacte auftreten wollen, und möchte das vollstimmige Accompagnement ohngefehr also gerathen:











Moderato.











Adagio.



Allegro.









(NB. In dem 7ten Tacte dieses Exempels findet sich Anticipatio Resolutionis 6tae ligatae, und in dem 18ten Tacte wird Resolutio 7ma mit Recht anticipiret, weil der Ambitus bey dieser 7me keine 5te leiden kunte. Der 2te und 23te Tact zeigen, wie man bey mäßiger Mensur mit solchen virtualiter kurzen Noten, die sonst als Anticipationes Harmoniae frey aus passiren, gern in 3en und 6ten fortzugehen, oder bey Gelegenheit den ganzen fünffstigen Accord zu anticipiren pflegen, wie allbereit oben gelehret worden. In dem ersten Tacte des, nach dem $\frac{3}{8}$

folgenden Adagio, ist Anticipatio Resolutionis Quartae zu ersehen. Die allerlesten 4. Tacte dieses Exempels haben folgende Anticipationes Resolutionum: als bey dem 3ten 8tel des ersten Tactes wird resolutio 5tae syncopata anticipiret, dergleichen auch bey dem 7ten 8tel geschirhet. Bey dem 5ten 8tel eben dieses Tactes wird resolutio 6tae syncopata anticipiret. Bey dem 3ten 8tel des andern Tactes ist Anticipatio Resolutionis 3ae syncopata, und bey dem 3ten 8tel des 3ten Tactes, Anticipatio Resolutionis 6tae syncopata zu ersehen.)

§. 14. Endlich transponiren wir unser General-Exempel in das $\frac{3}{8}$, und zwar mag es in eben der Kleidung auftreten, wie in nechst vorhergehenden §. geschehen. Das vollstimmige Accompagnement möchte also gerathen:











Moderato.











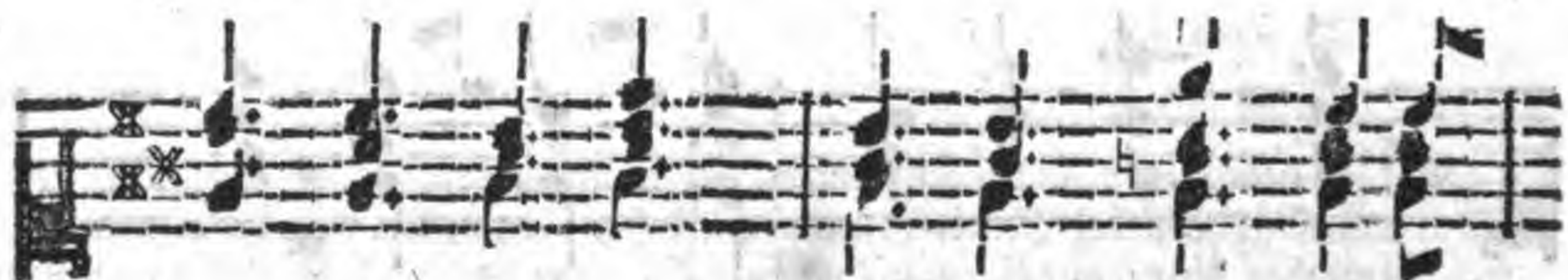
Adagio.



Presto.







Adagio,



4 3 4 4 5 6 5 4 3 2 6 4 5 3 6 4 5 4 3 2

(NB. In dem 4ten Tacte dieses Exempels ist anzumercken, daß die vorher gelegene Nona, allda in der Mittel-Stimme; die sonst bey diesen Accord gewöhnliche 8va aber, über dieser Nona, in der obern Stimme der rechten Hand angebracht wird, dergleichen Verfahren bey vollstimmiger Harmonie seinen Grund hat. In dem 7ten Tacte findet sich Anticipatio Resolutionis 6ta ligatz, und in dem folgenden Tacte, Anticipatio Resolutionis 4ta syncopatz. Wie denn auch diese letztere in dem 3ten, und 6ten Tacte des darauffolgenden $\frac{12}{8}$ tels, so wie sie angebracht worden, passiren kan. Die letzten 7. Tacte dieses Exempels betreffend, so wird bey dem 3ten 8tel des ersten Tactes, resolutio 5ta syncopatz; und bey dem 5ten 8tel, resolutio 6ta syncopatz anticipiret. Dieses letztere geschieht wiederum bey dem 3ten 8tel des 3ten Tactes.)

§. 15. Ehe wir weiter gehen, so wollen wir allhier noch eine Frage mit nehmen. Es erhellet nemlich aus dem nechst vorbergehenden, und andern obigen Exempeln, daß der geschwinde, mit einem allegro, presto, unterzeichnete $\frac{6}{8} \frac{9}{8} \frac{12}{8}$ Tact auf eine ganz andere Arth accompagniret wird, als der moderate, oder in mäßiger Mensur einhergehende $\frac{3}{8} \frac{6}{8} \frac{9}{8} \frac{12}{8}$ Tact. Weil nun der Unterscheid dieses Accompagnementes

bloß von dem Unterscheide einer langsamen, geschwinden, oder noch geschwindern Mensur dependiret, und folgar ein Anfänger in seinem Judicio dann und wann irren, und das unrechte Accompagnement ergreifen kan: so fraget sich, ob man nicht lieber in einem bezifferten General-Basse die varirten, oder in Sprüngen frey aus passirenden 8tel des geschwinden $\frac{6}{8} \frac{2}{8} \frac{12}{8}$ Tactes, mit eigenen Ziffern bezeichnen, und folgar

eine Confusion des Anfängers verhüten könne und solle, oder nicht? Ich antworte: ja, man soll in bezifferten General-Bassen, Anfängern zus gefallen, lieber zu viel, als zu wenig Ziffern über die Noten setzen. Das hero würde das bisher transponirte Exempel unsers geschwinden $\frac{6}{8} \frac{2}{8} \frac{12}{8}$ Tactes viel deutlicher also bezeichnet stehen, wie unten folget. Dergleichen accurate Bezeichnung aber wird selten in praxi über dergleichen Bassen gefunden, und eben dieses ist die Ursache, warum wir einen Anfänger mit obigen Regeln, und Exempeln (*) lieber auf den Grund haben führen, und die Sache nach denen principiis der Composition erläutern wollen.



(*) Besiehe oben p. 297. seqq. p. 360. 371.



§. 16. Nun sollten wir unser General - Exempel in das e ♯, als einen noch sehr gebräuchlichen Modum, transponiren. Allein der Raum will es nicht leiden, allhier mehrere Transpositiones zu machen; weswegen wir folgendes Mittel ergreifen wollen, einem Anfänger, so viel möglich, auch hierinnen zu helfen: Man nehme das, in obigen §. 13. befindliche Exempel aus dem mit b gezeichneten Dis dur zur Hand; schreibe sich statt der, dort vorgezeichneten 3 b. folgende 4 ♯, vor das Systema modi:



Auf diese Art bekömmt er ein Exempel aus dem e ♯, indem die Noten und Ziffern durchgehends bleiben, wie sie in besagten Exempel zu finden, ausser, daß man das ♯, nach denen oben p. 114. seqv. gegebenen Regeln, überall an seine rechte Stelle setzen mag, wer nicht nach Arth einiger Alten, das ♯. und ♭. confundiren, und beyde, als bloße Erhöhungs-Zeichen von gleicher Gestalt, ansehen will. Dahero wenn z. E. in dem mit ♭. gezeichneten Dis dur, die Signaturen ohngefähr also aussehen solten;



so mag man sie im e ♯ auf folgende Arth verändern; die Noten bleiben dennoch durchgehends an ihrer vorigen Stelle stehen:



§. 17. Wir haben nunmehr noch 4. von denen in der Natur befindlichen 12. modis majoribus (***) übrig, nemlich das H dur, As oder gis dur, Fis dur und cis dur. Ob nun wohl in denen ersten beyden modis heut zu Tage selten in denen letzten beyden aber gar nicht gebräuchlich, ein Stück zu setzen, so kommen doch ihre Cadenzen accidentaliter jezuweilen in denen bisher tractirten leichtern Modis vor; folgar ist es einem Anfänger gar nützlich, wenn er selbige gleichfalls ins Exercitium bringet. Hierzu nun einige Anleitung zu geben, so viel als möglich, so nehme man,

(**) i. e. Welche die 3am maj. über dem Fundamental - Clave haben. Die 12. modos minores haben wir der Kürze halber mit Fleiß übergangen, weil deren völliger Ambitus, wie oben gedacht, in denen 12. modis major. steckt, und beyde einerley Bezeichnung haben, alle 24. modos majores und minores aber in ihrer Ordnung, suche man in der andern Abtheilung dieses Werckes, im Musicalischen Circul.

- 1) Das in obigen §. 10. und §. 11. befindliche B dur, verändere das systema Modi auf folgende Arth:



so hat man so wohl ein 4 stimmiges, als vollstimmiges Exempel des H dur, nur daß man wiederum dabey mit Verwechslung des \sharp . umgehen muß, wie in vorhergehenden §. gemeldet worden.

- 2) Nehme man das, im obigen §. 14. befindliche Exempel aus dem a \sharp , verändere das systema modi auf folgende Arth: Und verfare übrigens mit dem \sharp . wie oben gemeldet, so hat man ein Exempel aus dem as dur.

Und



Und verfare übrigs mit dem 4. wie oben gemeldet, so hat man ein Exempel aus dem as dur.

- 3) Nehme man die oben §. 6. und §. 7. befindlichen Exempel aus dem F dur, verändere ihr systema modi auf folgende Arth, und verfare übrigs mit dem 4. wie mehrmahl gemeldet, so hat man ein vierstimmig- und vollstimmiges Exempel aus dem Fis dur.



Et t

4) Ends

- 4) Endlich ein Exempel zu haben aus dem mit b gezeichneten eis dur, oder Des dur (wie es andere nennen wollen, wenn der Fundamental-Clavis auf der Linie D. seinen Sitz hat, wie in folgenden Exempel) so nehme man das oben §. 12. befindliche D- \times verändere das systema modi auf folgende Art, und gebe mit dem 7. umb, wie öfters gedacht, so hat man, was man suchet:



Presto.



§. 18. Nun könnte man zwar einige von denen bisherigen 12. modis major. auch unter andern Bezeichnungen des systematis (*) exerciren:

- (*) Z. E. folgende, und andere überflüssige Bezeichnungen, die man gar leicht ausfinden, und in Ordnung bringen könnte, wosern sie einigen Nutzen hätten:



NB. Wegen des, in denen 2. letztern Bezeichnungen befindlichen X, ist hier obiter zu gedencken, daß es so viel bedeutet, als ein doppeltes \times . Das heisset Der natürliche diatonische Clavis selbiger Linie oder Spatii, wird um 2. Chromati-

ren: Ich halte aber davor, wenn man nicht aus eigener Lust etwas überflüssiges thun will, so kan man es hier schon dabey bewenden lassen; weil wir mit dem bisherigen Exercitio der Modorum schon weiter kommen, als sich etwan unsere heutige praxis compositoria zu erstrecken pfleget. Wir schliessen also unser bisheriges Exercitium, und fügen zum Beschluß dieses Capitels annoch unten folgendes Exempel einer kleinen Fuga (welche gleich igo vor mir habe, und zu diesem Gebrauch mit Fleiß abkürzen will) nur deswegen bey, damit wir Gelegenheit bekommen, einem Anfänger noch einige zurück gebliebene Erinnerungen zu geben, welches folgende seyn mögen:

- 1) Findet man in besagten Exempel zweymahl die Unterschrift der Worte: Tasto solo. In welscher Sprache werden die hollern Claves auf dem Clavicembal, Orgel, &c. Tasti genennet; von tastare, anrühren, anfühlen, also deuten die Worte: Tasto solo, so viel an, daß man solle dieselben Noten mit einzeln Clavibus, oder einzeln Fingern, ohne ferneres Accompagnement, so lange fortspielen, bis eine andere Stimme, oder ein anderer Musicalischer Schlüssel eintritt.
- 2) Siehet man allda zu unterschiedenen mahlen nur zwey Stimmen über einander gesetzt, welches bedeutet, daß man in solchen Fällen niemahls mehr dazu spielen soll, als was da stehet.
- 3) Ist überhaupt bey allen im General-Basse, eintretenden Discant-Alt-und Tenor-Schlüsseln zu merken, daß man niemahls der gleichen Bassette (wie bey dem ordinairen Bass-Schlüssel zu thun

T t t 2

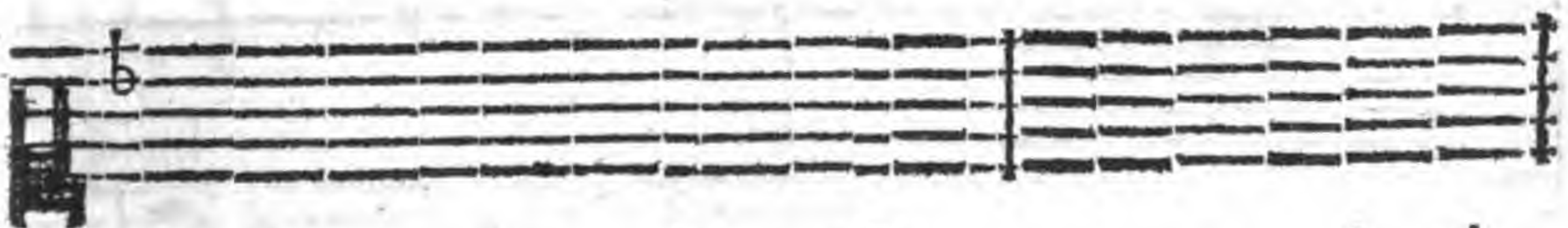
erlau

matische Claves, oder um einen ganzen Ton erhöht. Also machet ein solches X. ;. E. aus dem C. ein D. aus dem F. ein G. &c. Es haben einige von denen neuesten Componisten allbereit in Gebrauch, dieses X. vor diejenigen Noten zu setzen, die im systemate modi ein * vorgezeichnet haben, vor der Note selbst aber noch eines zu sich nehmen, welcher Gebrauch seiner Deutlichkeit halber billig sollte durchgehends eingeführet werden. Wer seine Scholaren hieran gewöhnen will, dem wird es leichte seyn, bey allen dergleichen Noten dieses ganzen Capitels das davor stehende * in X. zu verandeln. Besuche weitläufftiger, des Herrn Capellm. Matthesons Organisten-Probe p. 242. seq.

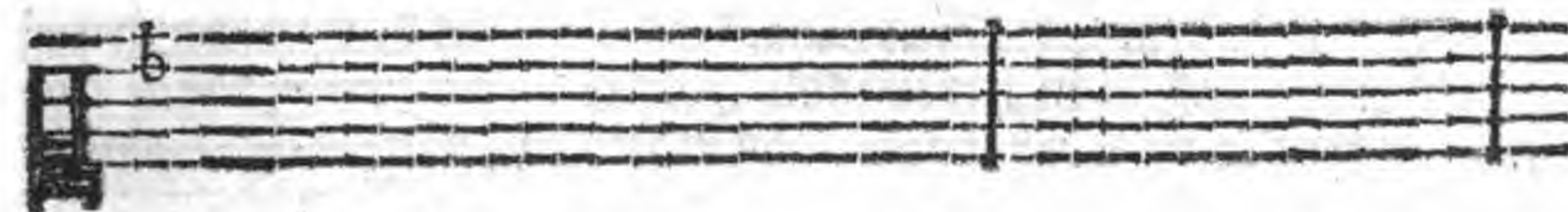
erlaubt) in fortgehenden 8ven unter sich verdoppeln solle. Wohl aber kan man,

- 4) Die Harmonie über dem Basses mit beyden Händen (jedoch nach Discretion der vielen oder wenigen dazu spielenden und singenden Stimmen) so vollstimmig tractiren, als es die Gelegenheit, und der noch übrige Raum der obersten 8ven im Claviere zulasset.
- 5) Das in denen letzten 4. Tacten, in der obern Stimme angebrachte Contrathema hat man zu Abkürzung der Fuge mit einfließen lassen. Es ist aber ein Accompagnist sonst nicht verbunden, den Sitz von dergleichen durchgeführten Thematibus, Inventionibus, oder Variationibus eines Componisten, zu errathen, und mit Nachahmung derselben, denen dazu gewidmeten Stimmen in das Handwerck zu fallen. Viel besser kan sich ein Liebhaber, bey seinem præludiren mit dergleichen Künsten legitimiren: dahin gehören sie eigentlich.











Das

Das VI. Capitel.

Vom

Manierlichen GENERAL-BASS

und

fernern Exercitio eines Incipienten.

§. 1.



So lange ein Anfänger nicht die prima principia des General-Basses wohl ins Exercitium gebracht, so lange soll man ihn mit vieler Manieren Equippage, und allzubund colorirten General-Bassen ungehudelt lassen. Einen manierlichen General-Bass zu spielen, erfordert viel Erfahrung, Discretion, und Judicium. Wie will man aber einem Anfänger von dergleichen Dingen predigen, der noch nicht in Fundamentis richtig ist? Der General-Bass ist ohne dieß nicht deswegen erdacht worden, daß man damit, wie in denen præludiis concertiren, sondern nur denen concertirenden Stimmen accompagniren solle. Folgar ist es alles, was man von einem Anfänger fordern kan, wenn er harmonisch, das heisset (nicht nach der alten Arth 3 stimmig, sondern) 4:6:8 und mehr stimmig zu accompagniren weiß. Es giebet auch das vollstimmige Accompagnement denen Fingern so viel zu thun, daß dabey wenig Manieren statt haben können. Ist man aber zuvor in fundamentis richtig, alsdenn erst ist es Zeit an die Neben-Dinge, flosculos und Zierrathen des General-Basses zu gedencken, umb selbige bey schwacher Music, und wo ein vollstimmig Accompagnement (zumahl auf Orgeln) nicht allzeit nöthig ist, mit Discretion anzubringen.

§. 2. Es bestehet aber die Kunst eines manierlichen General-Basses überhaupt darinnen, daß man seine Accorde nicht überall platt niederschlage, sondern in allen Stimmen (besonders in der äußersten Stimme der rechten Hand, die am meisten vorsticht) hier und dar eine Manier mit anbringe, und dadurch dem Accompagnement mehr Grace gebe, welches

U u u

sich

sich bey einem 4- und nach Gelegenheit 5- bis 6- stimmigen Accompagnement mit aller Bequelmlichkeit werckstellig machen läffet.

§. 3. Die Manieren, oder Musicalische Zierrathen des General-Basses seynd unzählig, und verändern sich nach eines jedweden Gusto und eigener Erfahrung. Weil es nun hierinnen nicht so wohl auf Regeln, als auf praxin und vieles Judicium ankommt, so können wir in diesen engen Raum weiter nichts thun, als einige prima principia, und kurze Anleitung geben. Das übrige müssen wir der ocularen Demonstration eines Lehrenden, oder dem eigenen Fleiße und Erfahrung eines Lernenden überlassen.

§. 4. Zum Grunde unsers Vorhabens wollen wir aus unzähligen Manieren nur folgende erwehlen, und selbige zu bessern Unterscheid in 2. Classen eintheilen. Die erste Classe mag in sich enthalten diejenigen kleinen Manieren, welche allzeit unveränderlich bleiben, wie man sie einmahl von seinem Lehrmeister erlernet, und diese seynd (1) das Trillo, (2) der Transitus in die 3e, (3) der Vorschlag, (4) die Schleiffung, (5) die Mor-dente, und (6) die so genandte Acciaccatura. Die andere Classe hält in sich diejenigen Arthen der Manieren, welche von uns selbst müssen erfunden werden, und von eines jedweden Einfällen dependiren, welches seynd (1) die Melodie, (2) die Passaggien, und (3) die Harpeggiaturen oder gebrochene Sachen. Woben wir noch (4) die Imitation, als eine besondere Manier mit anhängen wollen.

§. 5. Diese beyde Classen nun nach der Ordnung durchzugehen, so kan erstlich das allen Scholaren bekandte Trillo mit beyden Händen in allen Stimmen angebracht werden. In einem 3 stimmigen Accord der rechten Hand läffet es sich nicht wohl anders, als in der Mittel-Stimme anbringen, solcher gestalt daß der Daumen und kleine Finger (denn wir erfodern überall die Application aller 5. Finger) die übrigen 2. Stimmen führe, wie in folgenden Exempel das 3te 4tel des andern Tactes ausweist. Will man aber das Trillo in der obersten oder untersten Stimme der rechten Hand anzubringen suchen, so führet der Daumen oder kleine Finger die zwente Stimme, und die übrigen Stimmen läffet man der linken Hand, weil solchenfalls die rechte Hand nicht wohl mehr als 2. Stim-

Stimmen führen kan, wie in folgenden Exempel das andere, und 4te 4tel des ersten Tactes zeigen. Findet die linke Hand Gelegenheit in dem Basse selbst ein Trillo anzubringen, so kan sie zu ihrer Bequemlichkeit alle die übrigen Stimmen fahren lassen, und die rechte Hand greiffet desto vollstimmiger. Es kan aber auch der kleine Finger der linken Hand den Bass führen, und von denen übrigen Fingern ein Trillo in der Mittelstimme angebracht werden, wie in folgenden Exempel das 3te 4tel des andern, und eben das 3te 4tel des 3ten Tactes den Unterschied zeigen:

The image contains four staves of musical notation, each with a treble and bass clef. The first two staves show a trill in the bass part (labeled 'tr.') while the other parts continue. The third and fourth staves show a trill in the middle part (labeled 'tr.') while the other parts continue. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trill markings.

(NB. Es ist mit diesen Exempel nicht die Meynung, daß man in so wenig Tacten keine andere Manier als lauter Trilli anbringen solle: sondern es wird nur kurglich gewiesen, auf wie vielerley Arth ohngefahr das Trillo anzubringen sey. Welches auch also von denen Exampeln aller folgenden Manieren zu verstehen ist.)

§. 6. Der Transitus in die ze ist an sich selbst auf dem Clavier von schlechten Effect. Wird er aber bey etwas langsamen Noten von einem Trillo begleitet, so lautet er viel zierlicher, und kan so wohl in denen Stimmen der rechten Hand, als auch im Basse selbst angebracht werden. Denn statt dieses schlechten Accompannementes:



wird es viel zierlicher also ausfallen:





§. 7. Der Vorschlag ist gleichfalls eine denen Incipienten bekandte Manier, und kaner zwar von exercirten Leuthen in allen Intervallis angebracht werden; am meisten und bequelmsten aber wird er bey auff- und absteigender zde und ze so wohl in der rechten als linken Hand gebraucht. Die Artz wie ihn beyde Hände, und sonderlich die rechte Hand auch doppelt, bey fortgehenden zen, anbringen kan, mag man kürzlich aus folgenden Exempel erschen, allwo gedachter Vorschlag überall mit dem bekandten Custode w angedeutet worden: (*)



(*) Und zwar bey einze'n 2. Stimmen der rechten Hand wird in diesen Exempel die unterste Stimme wieder mit dem Daumen genommen, damit können die übrigen Finger den Vorschlag desto sauberer heraus bringen.



§. 8. Soll aber der doppelte Vorschlag in dergleichen Fällen recht sauber heraus kommen, so muß man bey der andern ze nicht wieder die vorigen Finger nehmen, z. E. in dem andern Tacte dieses Exempels seynd die beyden Accorde der rechten Hand, zwischen welchen der doppelte Vor-

schlag unterwärts vorfället, folgende: $\left\{ \begin{array}{c} \overline{h} \quad \overline{a} \\ \overline{g} \quad \overline{f} \\ \overline{d} \quad \overline{d} \end{array} \right\}$ Diese wechsele man mit

denen Fingern also ab, wie sie hier mit Ziffern bezeichnet seynd, den Daus-

men als den ersten Finger gerechnet: $\left\{ \begin{array}{c} \overline{5} \quad \overline{h} \quad \overline{4} \quad \overline{a} \\ \overline{3} \quad \overline{g} \quad \overline{2} \quad \overline{f} \\ \overline{1} \quad \overline{d} \quad \overline{1} \quad \overline{d} \end{array} \right\}$. Hingegen im 3ten

Tacte besagten Exempels wechsele man die beyden Accorde der rechten Hand, zwischen welchen der doppelte Vorschlag aufwärts vorfället, mit

denen Fingern also: $\left\{ \begin{array}{c} \overline{4} \quad \overline{d} \quad \overline{5} \quad \overline{e} \\ \overline{2} \quad \overline{h} \quad \overline{3} \quad \overline{c} \\ \overline{1} \quad \overline{g} \quad \overline{1} \quad \overline{g} \end{array} \right\}$. Auf solche Arth lassen sich die fortges-

hens

henden zen so wohl mit, als ohne Vorschlag bey allerhand Gelegenheit, und sonderlich bey einem Trio auf Orgeln und Clavieren viel sauberer tractiren, als bey der ordinairen Arth. Will sich ein Anfänger in dieser Application der Finger, welche auch oftmahls grossen Claviristen unbequemin fällt, besonders exerciren, so darff er nur drey nacheinander fort-

gehende zen, z. E. $\left\{ \begin{array}{c} \overline{5} \ \overline{4} \ \overline{3} \ \overline{2} \\ 5 \ 4 \ 3 \ 2 \end{array} \right\}$ mit diesen vorgeschriebenen Fingern

exerciren, und auf allerhand Arth in der Geschwindigkeit verwechseln lernen, so braucht es weiter keiner Künste.

§. 9. Die bekandte Schleiffung mit 3. Fingern fällt sonderlich in cantablen Sachen wohl aus, und kan bey allen aufwärts springenden Intervallis so wohl, als bey der aufwärts steigenden 2de angebracht werden. Nur muß man sich hüten, daß derjenige Ton, wo die Schleiffung ihren Anfang nimmet, und welcher in folgenden Exempeln jederzeit mit einem X angedeutet wird, nicht mit dem Basse vitiose progressen verursache. Also würde die Schleiffung bey folgenden 3 ersten Exempeln unrecht angebracht, weil sie mit dem Basse 8ven und 5ten machet. Hingegen fällt sie bey dem folgenden weitläufftigen Exempel durchgehends wohl aus. Wobey noch anzumercken, daß diese Manier am besten in der obern Stimme der rechten Hand angebracht wird, und man dabey ebenfals nicht wohl anders als 2 stimmig gehen könne, das übrige Accompanement aber die lincke Hand über sich nehmen muß: (a)

(a) Diese Schleiffung nebst dem Vorschlag werden anho in auswärtigen Landen so grand mode, daß man von denen allernuesten Sachen selten eine Theatralische Arie sieht, da nicht besagte 2. Manieren häufig mit denen bekandten Hülfss-Nötgen (welche sich hier im Druck nicht exprimiren lassen) bezeichnet stehen. Jedoch muß man dabey wohl einen kleinen Unterschied bemercken, welcher im Singen und Spielen dieser beyden Maniern vorfällt: Denn anstatt das folgende Noten:





im Singen ohngefehr also heraus gebracht würden:



so anticipiret man hingegen im Spielen die Manier gemeiniglich umb in Furcht des Nötigen eher: s. E.





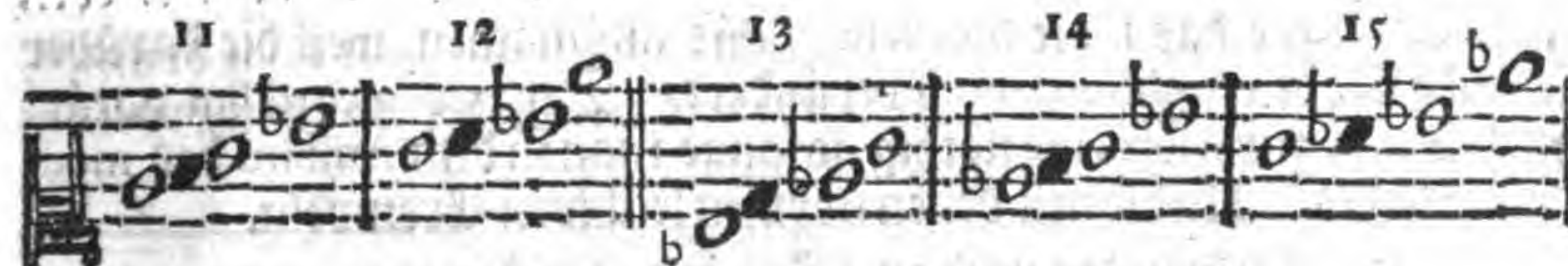
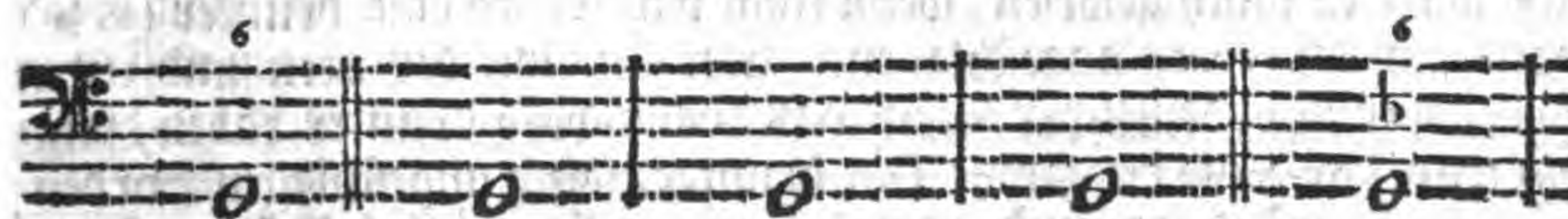
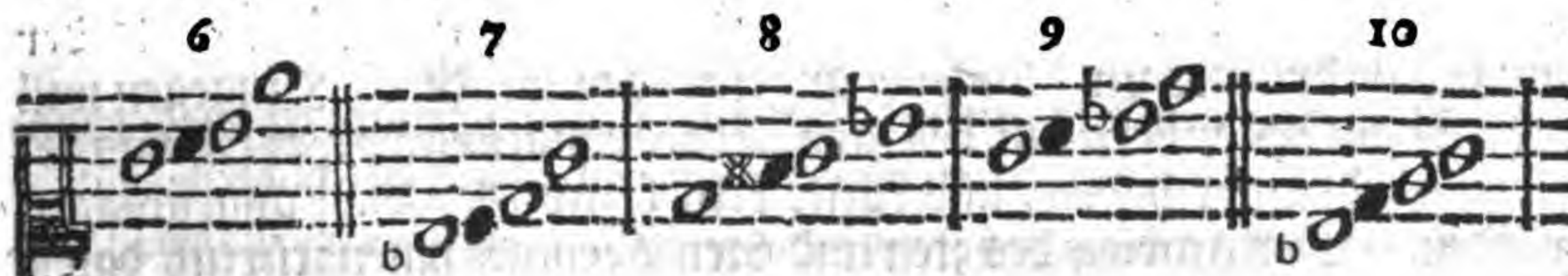
§. 10. Die Mordente (oder Mordante, nach üblicher Aussprache) ist zwar gleichfalls eine bekandte Manier, wir werden aber aus folgenden §. §. ersehen, daß sie was mehrers hinter sich habe, und folgar etwas genauer müsse untersucht werden. Ueberhaupt wird eigentlich eine Mordente genennet, wenn man einen Ton mit seinen nechst darunter gelegenen halben oder ganzen Tone, beyde fast zu gleicher Zeit anschläget, jedoch den letztern gleich wieder fallen läßet, und auf dem Haupt-Tone liegen bleibet. Diese Anschlagung aber kan auff 3. unterschiedene Arten geschehen.

§. 11. Wir wollen zum Exempel setzen, daß eine Mordente soll auf dem \bar{c} . angeschlagen werden, so kan man das nechst darunter gelegene Semitonium \bar{h} . entweder

- 1) Vorhero, und das \bar{c} . fast in einem Tempo nachschlagen, das \bar{h} . aber so gleich wiederum fallen lassen (b) oder
- 2) man schläget das \bar{c} . vorhero an, das \bar{h} . gleich nach, und in eben dem Tempo fällt man wieder zurück auf das vorige \bar{c} . mit solcher Geschwindigkeit, daß alle 3. Anschlagungen dem \bar{c} . gleichsam einen einzigen Accent geben. Diesen Accent aber pflegen
- 3) Einige bey langsamen Noten ein oder mehr mahl zu wiederholen, und gleichsam ein halbes Trillo unter sich zu schlagen.

§. 12. Nun mag es wohl gleich viel gelten, auf was Arth ein Scholar die Mordente von seinen Lehrmeister erlernet, oder ob er selbige, nach Gelegenheit der Noten, bald auf diese, bald auff jene Arth anschlagen will: nur fraget sich, wenn man eigentlich den halben, oder den ganzen Ton drunter brauchen müsse? Hierinnen nun kömmt es einzig und allein auf den Ambitum modi an, ob er das Semitonium drunter leidet oder nicht? (c) Wir wollen folgende Exempel zum Grunde unserer Erläuterung setzen, allwo überall die Mordente, bald im halben bald im ganzen Tone drunter, mit schwarzen Noten angegeben worden, so wie sie der Ambitus ordentlicher Weise bey jedweden Accorde erfordert:

-
- (b) Auf diese Arth beschreibet sie Gasparini p. 91. und saget, sie würde deswegen Mordente oder beissend (von mordre, beissen) genennet, weil sie sey, wie der biß eines kleinen Thiergens, welches kaum anbeißet, und so gleich wieder ohne Verwundung fahren läßt.
 - (c) Hier gehöret die ganze Lehre von Ambitu modorum, welche unten cap. 2. Lektion 2. weitläufftig ausgeführet wird. Hieraus aber erhellet, daß ein Anfänger in zweiffelhafften Fällen die mordente gar leicht übel anbringen könne.





Wer nun etwas wenigens nur vom Ambitu modorum weiß, der wird leicht erkennen, daß in dem Ambitu des ersten und 7ten Accordes kein cis (oder c. Diæsis) statt haben kunte, folgar mußte das c. als der ganze Ton drunter zur Mordente angeschlagen werden. Hingegen will der Ambitus des andern und des 8ten Accordes natürlicher Weise das Semitonium drunter haben, also kunte kein f. zur Mordente angeschlagen werden. Der Ambitus des 3ten und 6ten Accordes hat natürlich das a, also wäre es falsch gewesen, wenn man das Semitonium drunter (as ♯) hätte zur Mordente angeschlagen. Der Ambitus des 4ten und 16ten Accordes will ordentlicher Weise das Semitonium drunter haben, folgar wäre das d. als der ganze Ton drunter, falsch angeschlagen worden. Der Ambitus des 5ten und 17ten Accordes will natürlich das fis (oder f. Diæsis) zur Mordente haben, da hingegen in dem 20ten Accorde über eben dieser Bass-Note das f. die Mordente hilft ausmachen, weil die darüber stehende 6te den Ambitum modi verändert. Der 15te Accord hat natürlich das as b. zur Mordente nöthig, so lange man in dem Ambitu des modi Dis b. bleibt. Und so mit denen übrigen leichtern Exempeln.

§. 13. Wir haben noch zu gedencken, daß die Mordente zwar bey einem 3, oder 4 stimmigen Accord der rechten Hand nicht wohl anders, als in der mittlern Stimme kan angebracht werden, wie solches die vorhergehenden Exempel durchgehends ausweisen. Will man aber diese Manier auch in der äußersten Stimme der rechten Hand bequemen anbringen, so kan diese Hand wiederum, wie bey vorigen Manieren, nicht wohl

wohl mehr als 2. Stimmen führen. Man kan auch, im Basse selbst die Mordente gar wohl brauchen, welchen Falles die rechte Hand das volle Accompagnement behält wie folgende Exempel den Unterschied zeigen, allwo die Mordente überall in dem halben oder ganzen Tone drunter, mit 2. Strichelgen * angedeutet worden:

The image displays four staves of musical notation, each illustrating the use of mordents. The first staff shows a sequence of notes with mordents placed above them, some marked with an asterisk (*). The second staff continues this sequence, with notes and mordents. The third staff shows a similar pattern, with notes and mordents. The fourth staff shows a sequence of notes with mordents placed below them, some marked with an asterisk (*). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values.

§. 14. Dieses alles wäre die Arth, wie man insgemein mit der Mordente pfleget umzugehen, so wohl auf Saiten als Pfeiffwerck. Un-
 fer

Der Autor aber, der Gasparini tractiret die Mordente, insonderheit im Recitativ und pathetischen Sachen, ganz anders. Und weil seine Artz besondrs auff dem Clavicimball von grossen Effect ist, er auch meines Wissens der erste Autor, welcher von Vergleichen Materie geschrieben, so wollen wir ihm sein gebührendes Lob nicht nehmen, viel weniger uns mit frembden Federn schmücken, sondern wollen hier nach der Reihe, so kurz es möglich erzehlen, wie er die Sache angiebet.

§. 15. Überhaupt machet er einen Unterschied unter einer Mordente, und so genandten Acciaccatura. Eine Mordente nennet er, wo man nur ein Semitonium drunter anschläget, wie allbereit oben Exempel gegeben worden. Er will aber haben, daß man den ganzen Accord nebst der Mordente mit einem gelinden Arpeggio (wovon bald unten ein mehrers) gleichsam nach der Reihe niederlegen, das dissonirende Semitonium aber allein wieder fahren lassen soll, nach der oben §. 11. beschriebenen ersten Artz einer Mordente. Daben saget er, daß diese Mordente sonderlich in 3. Fällen von guten Effect sey, nemlich bey der 8ve, 6te, und 3e min. 3. E.

The image displays five staves of musical notation, each illustrating a mordente in a different position. The notation uses a system of circles (notes) and crosses (mordentes) on a five-line staff. The positions are labeled below the staves: 8ve, 6te, 8ve, 6te, and 3e min. The first four staves are grouped together, and the fifth staff is separate. The notation shows the mordente being applied to different notes within the scale, demonstrating the technique described in the text.

§. 16. Eine Acciaccatura (d) hingegen nennet er, wenn man wegen des Ambitus modi statt des Semitonii einen ganzen Ton drunter, oder auch wohl nach Gelegenheit 3: 4: neben einander liegende Claves in einen gelinden Arpeggio fast zugleich niederschläget, jedoch die falschen, oder nicht zum Accord gehörigen Claves alleine wieder fahren läffet, wie in vorhergehenden §. von der Mordente gesagt worden. Damit wir nun des Autoris Meinung hiervon in etwas veränderter Ordnung, desto deutlicher erklären mögen, so bemerken wir, daß er überhaupt 4. Arthen der Säge angiebet, wo dergleichen Acciaccature von guter Wirkung seyn, nemlich:

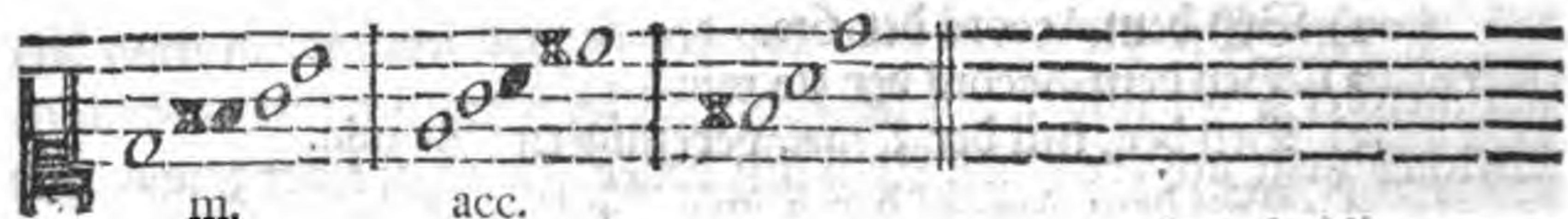
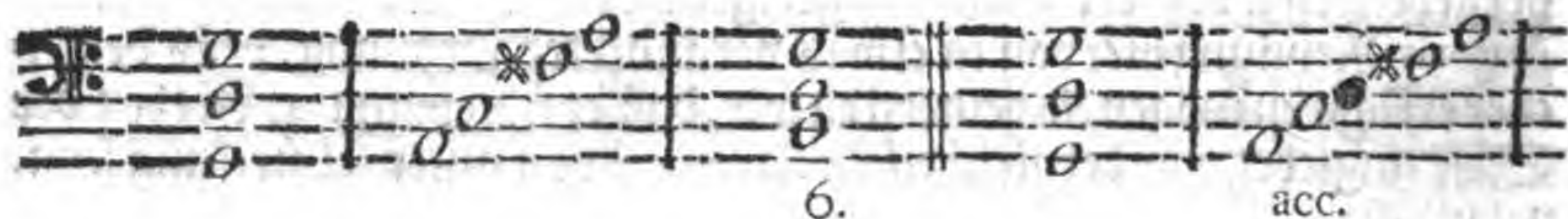
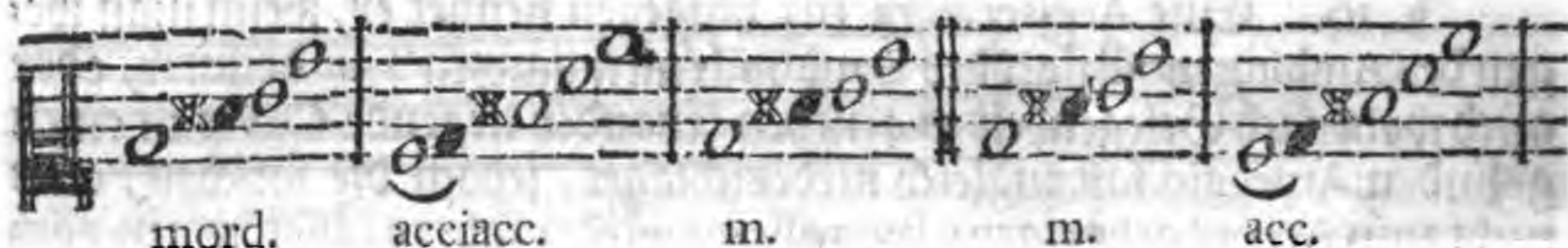
- 1) Bey dem Accord der 6te.
- 2) Bey dem Accord der 5te min.
- 3) Bey der, mit der 3. maj. vereinigten 7ma min.
- 4) Bey dem Accord der 4. maj. $\left[\frac{6}{4} \right]$.

§. 17. Bey dem Accord der 6te zeigt er 3. unterschiedene Acciaccaturen. Die erste ist, daß man bey der, mit der 3. min. vereinigten 6. maj. auch die 4te mit anschlagen könne, und zwar entweder in einer Hand alleine, oder in beyden Händen zugleich, wie folgende Exempel ausweisen, allwo die Acciaccaturen so wohl, als die Wechsels-Weise vorkommenden Mordenten mit schwarzen Noten angegeben werden: (e)

§. 18.

(d) Acciaccare heisset eigentlich in welscher Sprache: Zermalmen, zerquetschen, oder etwas mit Gewalt gegen einander stoßen. Also daß Acciaccatura (von welchen der Autor keine eigentliche Definition giebet, sondern das Wort einen, unter denen Accompagnisten gewöhnlichen Terminum nennet) hier so viel heisset, als eine gewaltsame Zusammenstossung unterschiedener neben einander liegenden Clavium, die eigentlich nicht zusammen gehören.

(e) Bey der ersten Acciaccatur in folgenden Exempeln ist anzumercken, daß der Daumen der rechten Hand die 2. untersten Claves c, und d, viel bequemer zugleich berühren kan.



§. 18. Die andere Acciaccatura bey der 6te ist, wenn man die zwischen der 6te und 8ve liegende 7me zugleich mit anschläget, und zwar entweder alleine, oder auch mit Zuthuung der vorigen 4te, wie folgende Exempel den Unterscheid zeigen:

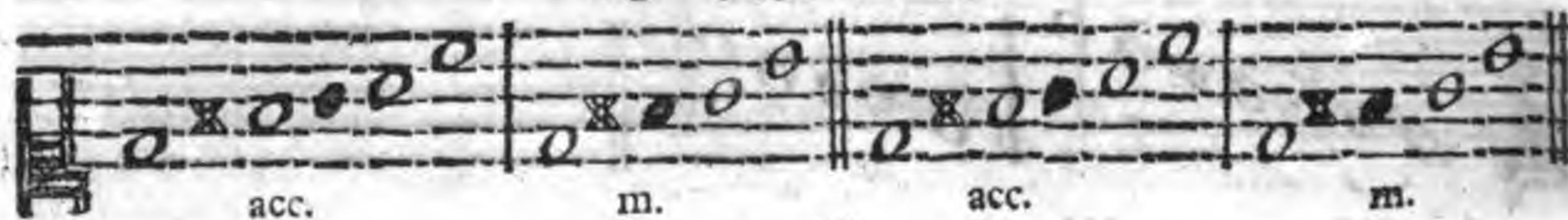




§. 19. Die 3te Acciaccatur bey der 6te soll seyn, wenn man die, zwischen der 3. maj. und 6. maj. liegenden 2. Claves zugleich mit anschläget. Welches zwar auf eben diese Arth mit denen, zwischen einer 3. min. und 6te min. gelegenen 2. Clavibus angehet, ob gleich der Autor kein Exempel davon gegeben:



§. 20. Bey dem Accord der 5te min. machet unser Autor die Acciaccatur entweder mit der, zwischen der 8va und decima gelegenen 9. alleine, oder auch mit der, zwischen der 3e und 5te gelegenen 4te zugleich, so, daß beyde Acciaccaturen eine 6te zusammen hören lassen:



§. 21. Bey dem Accord der, mit der 3. ma. verknüpfsten 7. min. wird die Acciaccatur mit der, zwischen der 3e und 5te gelegenen 4te gemacht, und zwar bald in der rechten Hand alleine, bald in beyden Händen zugleich:





§. 22. Bey dem Accord $\{ \frac{6}{4} \}$ wird die Acciaccatur mit der, zwischen der 4^{ten} und 6^{ten} gelegenen 5^{ten} gemacht, und zwar bald in der rechten Hand alleine, bald in beyden Händen zugleich:



§. 23. Endlich saget der Autor, man müsse sich bemühen, selbst mehr Acciaccaturen zu erfinden, und giebet noch eine an, die ihm (wie er saget) gleich bey fernern Nachsuchen in die Hände fiele, worinnen man 13. Claves auf einmahl anschlagen könne, wobey der Daume und kleine Finger, jedweder 2. Claves zugleich berühren müssen. Und diese Acciaccatur ist folgende, welche bey dem, im Recitativ bekandten Accorde $\left\{ \begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \end{smallmatrix} \right\}$ soll angebracht werden:



§. 24. Nun gestehet zwar der Autor, daß er diese Acciaccatur mehr zur Bizzarie, als zum Exempel oder zur Regel erdacht. Die Kunst aber betreffend, wie man neue, brauchbare Acciaccaturen erfinden, und zugleich die oben erfundene sich leichte machen möge: so kan man meines Erachtens einen Anfänger auff gar kurze Handgriffe weisen. Nehmlich man darff nur Achtung geben, wo in der rechten oder linken Hand
zweis

zwischen denen Accorden eine ze leer, und dabey ein Finger müßig sey. Mit diesen Schlage man den mittlern leeren Ton zugleich mit nieder, es mag nun ohngefähr eine Mordente oder Acciaccatur daraus werden, das heisset: es mag der dazwischen liegende Clavis gegen den obern einen halben oder ganzen Ton ausmachen, so lieget nichts dran. Nur daß man dergleichen dissonirende Accorde 1) nicht allzuoft, sondern mit einer Abwechselung (f), 2) nicht leicht über 3. oder 4. neben einander liegende Claves zugleich, und 3) mit einem gelinden Arpeggio niederschlage, die falschen Claves aber alleine wieder fahren lasse, wie oben gelehret worden.

§. 25. Die Sache deutlicher zu machen, so stelle man sich vor, daß z. E. die rechte Hand folgenden 4stimmigen Accord mit denen hier durch

Ziffern angedeuteten Fingern anzuschlagen habe $\left\{ \begin{array}{l} 5 \overline{d} \\ 4 \overline{h} \\ 2 \overline{g} \\ 1 \overline{d} \end{array} \right\}$. Hier siehet

man, daß ein einziger Finger zwischen der ze h. und g. müßig bleibt, mit welchen man also den dazwischen liegenden ganzen Ton a. als eine Acciaccatur gar bequém anschlagen kan, dahingegen zwischen der obern ze d. und h. keine Acciaccatur, noch mordente vorfallen kan, weil kein Finger dazu übrig. Wolte man aber diesen Accord nur 3 stimmig greiffen

$\left\{ \overline{d} \right\}$
 $\left\{ \overline{h} \right\}$, so stünde es frey, ob man zwischen der ze d. und $\left\{ \overline{g} \right\}$ oder zwischen

der ze d. und h. oder zwischen h. und g. eine Acciaccatur machen wolte, weil sich beides mit der Application aller 5. Finger gar wohl thun läffet. Noch ein Exempel zu geben, so setze man den Fall, man habe mit der rechten

Hand

(f) Sonst entsteht ein gar zu unreines Wesen im Accompagnement. Ich habe dergleichen Accompagnisten gekennet, die sich allzustarck dran gewöhnet, aber endlich ihre Fehler selbst erkennen, und von andern gerühmet, daß sie reine spielten.

♯ (542) ♯

Hand den 4 stimmigen Accord $\left\{ \begin{array}{l} 5 \\ 4 \\ 2 \\ 1 \end{array} \begin{array}{l} \bar{e} \\ \bar{c} \\ g \\ e \end{array} \right\}$ also ergreifen, so erhellet klahr,

daß es schwer oder unmöglich fallen wird, eine Acciaccatur zwischen der obern und untern 3e anzubringen, weil die Finger nicht zulangen. Denn wenn man auch mit dem eusersten Fingern 2. Claves auff einmahl berüh- ren und also dennoch eine Acciaccatur anschlagen wolte, so könnte man doch diese Acciaccatur nicht bequelm wieder fallen lassen, wie es seyn soll. Hin- gegen läffet sich auff dem \bar{c} gar bequelm eine mordente durch Berüh- rung des darunter liegenden Semitonii \bar{h} anbringen, weil der Mittels- Finger allda müßig lieget. Und so machet man es gleichfalls mit der linken Hand. Dahero es auch einerley ist, ob die Acciaccaturen und Mordenten in 8ven, 6ten, oder 3en zusammenstoßen. Auf diese Arth nun wird es hoffentlich nicht so schwer fallen, sich in dieser nützlichen Lehre fes- te zu setzen, und allerhand neue Verwechselungen der Acciaccaturen und Mordenten zu erfinden, gleichwie folgende, bey unsern Autore nicht befind- liche Exempelp hier zu neuer Erläuterung dienen mögen:





§. 26. Wir kommen nunmehr zur andern Classe unserer Mas-
nieren, allwo die Melodie die erste Stelle hatte. Was Melodie sey,
darff man einem Musico wohl nicht sagen. Einem Anfänger des Gene-
ral-Basses aber saget man so viel, daß ein schwaches 4-5-stimmiges Accom-
pagnement viel zierlicher heraus komme, wenn die obere Stimme der
rechten Hand eine Melodie, das heisset, ein singendes Wesen habe, und
nicht immer in einem Tone liegen bleibe. Also würde folgendes Exem-
pel sehr simpel auff diese Artz accompagniret werden:





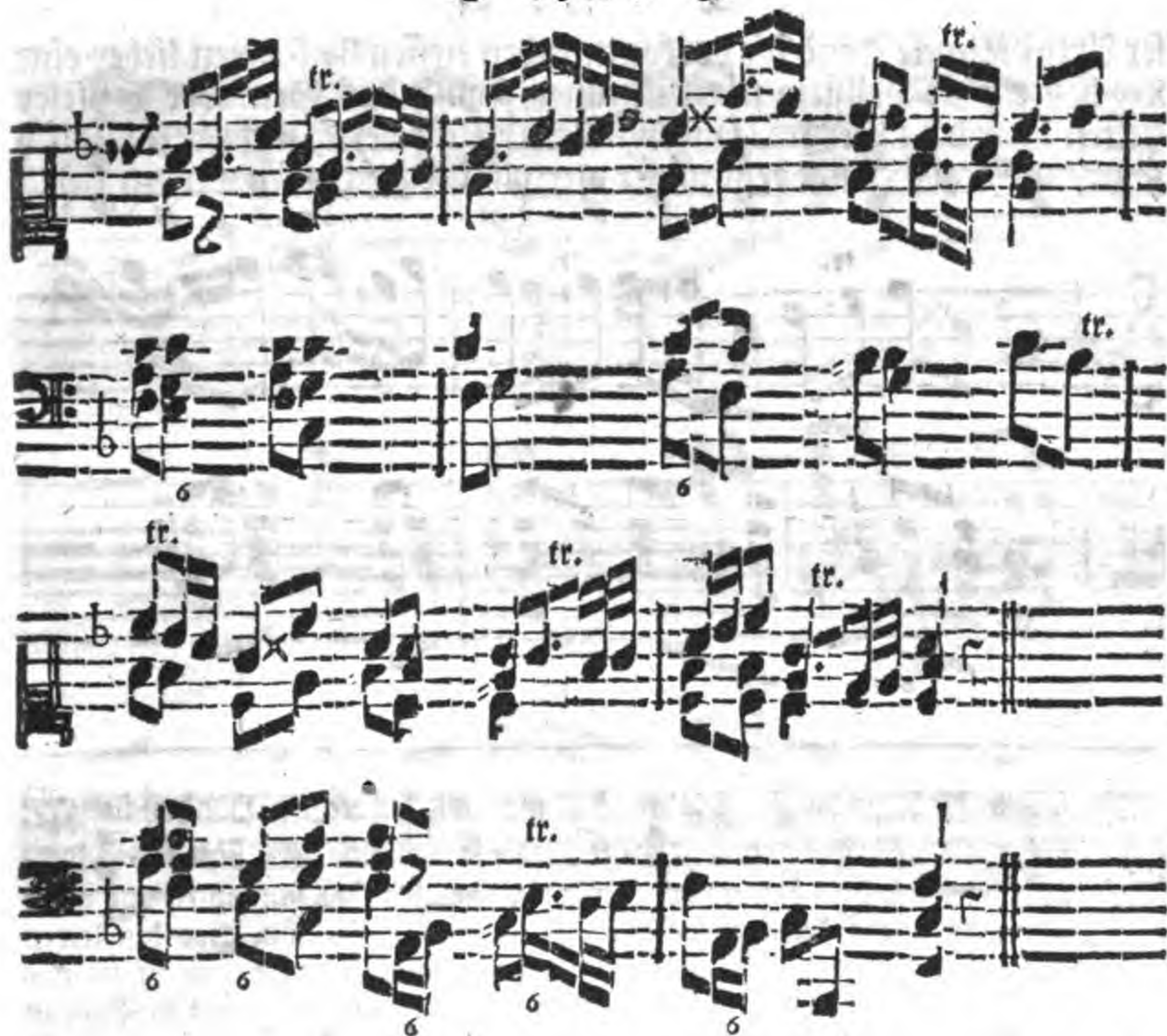
§. 27. Diesen nun abzuheiffen, und der obern Stimme insonderheit eine bessere Tour zu geben, so kan man auf zweyerley Artz verfahren. Nämlich man vertheilet entweder 1) das Accompagnement in beyde Hände, so daß die rechte Hand meist nur zwey Stimmen führe, und der linken Hand das übrige 2, 3 stimmige Accompagnement lasse: oder es übernimmt 2) die linke Hand das vollstimmige Accompagnement ganz alleine, und giebet hierdurch der rechten Hand mehr Bequehmlichkeit, einen besondern Gesang oder Melodie zum Basse zu erfinden, so gut es unser Einfall, Gusto, und Talent geben will. Wolte man nun das nechst vorhergehende Exempel nach der ersten Artz mit getheilten Accompagnement beyder Hände suchen manierlich zu spielen, so würde es auf folgende

de Arth viel zierlicher heraus kommen, wie die dabey gefügten bißher gebrauchten Signa durchgehends ausweisen : (g)



(g) Bey diesem Exempel kan man in der obern Stimme die 3te Note des ersten Tactes, und die 6te Note des andern Tactes annoch als eine kleine Manier anmercken, welche sonst superiectio oder der Überschlag genennet wird, und insonderheit bey absteigender 2de, der Melodie öffters mehr grace giebet.





§. 28. Wolte man aber eben diesen Bass nach der andern Art
 accompagniren, und so weit es denen dazu componirten Stimmen nicht
 Tort thut, in einigen Tacten, oder vielmehr hier zur Probe durchgehends
 mit der rechten Hand eine besondere Melodie hören lassen (wozu inson-
 derheit die cantablen Solo, und leeren Rittornello der Arien ohne Instrumen-
 te, die beste Gelegenheit geben): so mag folgendes Accompagnement all-
 hier zur Erläuterung dienen. Woben noch anzumercken, daß bey die-
 ser

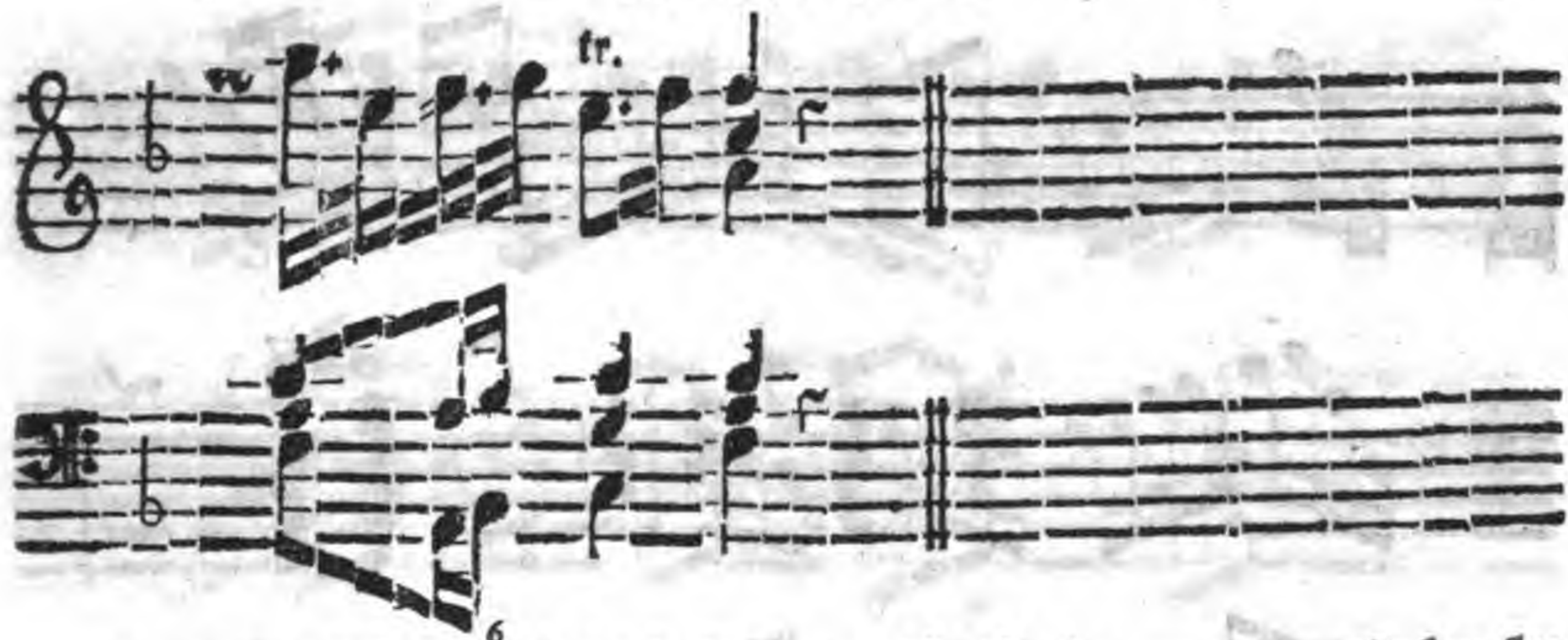
ser Arth die lincke Hand die vorkommenden tieffen Bass-Noten lieber eine 8ve höher desto vollstimmiger nimmet, damit das Gemurre so vieler tieffen Tone dem Gehöre (sonderlich auf Pfeiffwerck) nicht verdrießlich fället, und beyde Hände desto näher an einander geschlossen werden (h):



(h) Wenn die Alten die Regel gaben, daß man mit der rechten Hand nicht leicht höher, als bis in das zwey gestrichene \bar{e} , oder ja den Leibe nicht über das \bar{e} kommen sollte, so suchten sie hierdurch bey ihren damals sehr schwachen und meist nur 3 stimmigen Accompagnement das allzugroße Vacuum, oder den leeren Raum zwischen beyden Händen zu vermeiden, und hierzu hatten sie überl. y Recht. Wie denn eben diese Regel aus gleicher Raison noch heut zu Tage in einem 4. oder 5. stimmigen Accompagnement, da man die Stimmen in beyde Hände gleich vertheilet, ihre Geltung hat, und übel lauten würde, wenn man z. E. 2. Stimmen mit der rechten Hand in der eusersten Tieffe führen wolte. Hingegen fället freylich die alte Regel in zwey Fällen von sich selbst weg, nemlich (1) bey einem sehr vollstimmigen Accompagnement, da ohne Liß beyde Hände nicht so leicht ein großes Vacuum in der Mitte übrig lassen können, folgar die rechte Hand der Lincken desto eher in die hohen Tone ausweichen mag. (2) Bey der oben gedachten melodieuſen Arth, da man mit der rechten Hand gang alleine eine Melodie, Paſſaggien, Harpeggiaturen und allerhand Variationes zu machen suchet, welchenfalls ein Liebhaber gleich in das 3 gestrichene X. hinauff steigen mag, wofern er etwas sauberes allda zu hohlen vermeinet.







§. 29. Wie nun die Melodie hauptsächlich in cantablen, affectuosen und langsamen Sachen ihren Platz hat; also lassen sich hingegen die Passaggien, als unsere angegebene andere Urth der Manieren, besser in lebendigen, und geschwinden Sachen anbringen. Daß man unter dem Nahmen der Passaggien allerhand lauffende, und springende geschwinde Noten verstehe, solches ist bekandt: ihre Anzahl aber ist unendlich, und dependiret deren Erfindung über dem General-Basse ebenfalls von unsern Einfällen, und Exercitio, wie die Melodie. Hat nun ein fortgehender, oder geschwinder Bass selbst passaggien, so kan man mit Weglassung der meisten, oder auch aller übrigen Stimmen, bloß in 3en und 6ten einher gehen, zumahl wo die Passaggien einen weiten ambitum in sich haben, da insgemein dergleichen Accompagnement von grösserer Wirkung zu seyn pfleget. 3. E.





§. 30. Hat aber der Bass selbst keine Passaggien, so kan die rechte Hand an solchen Orthen, wo es denen concertirenden Stimmen keinen Eintrag thut, dergleichen Passaggien selbst anzubringen suchen, und die linke Hand führet hier wiederum, so viel möglich das vollstimmige Accompagnement alleine fort. Man sehe folgenden Bass, und die darüber etliche mahl varirten Passaggien an, dergleichen noch unzählige Arthen von unterschiedener Geltung der Noten über eben diesen Bass könten erfunden werden. Ubrigens befeißige man sich, alle Passaggien rein, distinct, und ohne schleiffiges Wesen anzuschlagen, weil hierinnen ein grosses Brillant des Spielens steckt, welches sich besser hören, als beschreiben lässet.



А а а а







§. 31. Die 3te Art derjenigen Manieren, so von unsern eigenen Einfällen dependiren, waren die Harpeggiaturen, welche man auch syncopeirende, oder gebrochene Sachen nennen mag. Ein Harpeggio (oder Arpeggio) heisset eigentlich dasjenige, wenn man 2, 4, 6, und mehr Stimmen, welche zusammen einen musicalischen Accord ausmachen, nicht auf einmahl, sondern nach einander zergliedert anschlāget. Und dieses geschiehet auf dem Clavier entweder mit beyden Händen zugleich, oder nur mit einer Hand alleine.

§. 32. Das Harpeggio mit beyden Händen ist je besser, je vollstimmiger es ist, und geschiehet auf so eine Art, und mit solcher Geschwindigkeit, daß sich es mehr oculariter, als durch Noten zeigen lässet. Weil

es aber auf dem Clavicembal von sonderlicher Würdung, und gleichsam diesen Instrumente eigen ist, so wollen wir einem Anfänger hiervon, so viel möglich eine General-Idee geben, und selbiges in ein einfaches, doppeltes, und vielfaches Harpeggio eitheilen.

§. 33. Ein einfaches Harpeggio beyder Hände möchte seyn, wenn man einen vollstimmigen Accord nicht mit allen Fingern zugleich, sondern von der Bass-Note an, bis oben hinaus, einen Clavem nach dem andern, jedoch mit solcher Geschwindigkeit anschläget, daß gleichsam ein einziger Griff auf eine einzige Note heraus kommet. Und dieser Arth des Harpeggio bedieneten sich die oben beschriebenen Acciaccaturen. Ein doppeltes Harpeggio möchte seyn, wenn die von unten hinauff geschehene Zerbrechung eines Accordes wieder von oben herein bis an die Bass-Note in eben dem Tempo wiederhohlet wird, wofern uns die Langsamkeit der Note Zeit dazu lässet. Ein vielfaches Harpeggio wäre endlich, wenn man bey einer gar langsamen Note das doppelte Harpeggio wiederhohlet, auch wohl mit der rechten Hand einen platten Griff nachthut, wie das Clavicimbal im Recitativ und bey andern stillstehenden Bass-Noten gar öfters in Gebrauch hat. Sonst ist auch nicht ungewöhnlich, daß bey etwas fortgehenden oder mittelmäßig geschwinden Noten die lincke Hand öfters vollstimmige Accorde mit einem einfachen Harpeggio anschläget, die rechte Hand aber selbige in eben dem Tempo mit einem platten Griff beschlieset. Dergleichen vielerley Arthen von Brechungen man guten Practicis muß abzulernen suchen.

§. 34. Wir gehen weiter zur andern Arth der Arpeggiaturen, welche bald mit der rechten, bald mit der linken Hand, als besondere Variationes der beyden eusersten Stimmen an solchen Orthen angebracht werden, wo es denen concertirenden Stimmen keinen Eintrag thut. Erstlich die rechte Hand betreffend, so ist ihr Harpeggio entweder 2 stimmig, 3 stimmig, oder 4 stimmig.

§. 35. Ein 2 stimmig Harpeggio nennet man, wenn nur 2 Stimmen eines Accordes statt des platten Anschlages in kleinere Noten zertheilt

A a a a 3

theil

theilet, und Wechselsweise angeschlagen werden, z. E. statt folgender 2 stimmigen Griffe der rechten Hand,

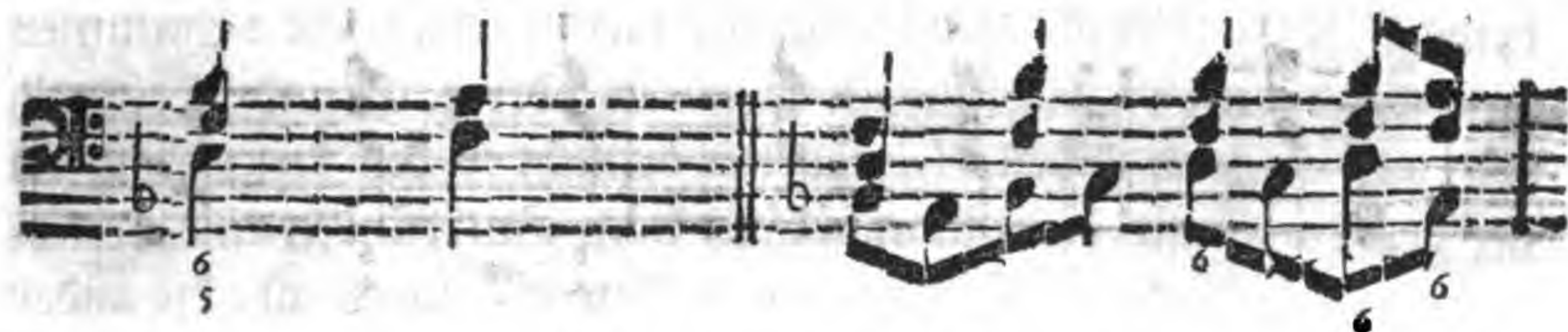


also:



Findet nun die rechte Hand Gelegenheit dergleichen Harpeggio anzubringen, so erwehlet man so viel möglich hierzu gern solche 2 Stimmen, welche mit dem Basse Triadem harmonicam oder 3. Grund-Stimmen des Accordes ausmachen. (i) Weiter braucht es bey dieser Artz keiner grossen Künste, denn man schläget nach Gutbefinden eine von denen beyden Stimmen, so man harpeggiren will, zuerst an, die andere aber nach, und die lincke Hand führet das übrige Accompagnement. Folgende Exempel werden die Sache zur Gnüge erläutern:

-
- (i) Grund-Stimmen oder Radical-Stimmen eines Accordes werden diejenigen genennet, welche unter sich selbst keine 8ve, noch unisonum ausmachen. Also hat z. E. der Accord einer 7me 4 Grund-Stimmen, nemlich Basin, 3am, 5tam und 7mam: hingegen haben der ordinaire Accord und der 6ten-Accord beandter maßen nur 3 Grund-Stimmen, die 4te Stimme ist allzeit nur eine Verdoppelung einer Grund-Stimme.



Presto.





§. 36. Ein 3 stimmiges Harpeggio nennet man, wenn 3. Stimmen eines Accordes (sie mögen radical-oder verdoppelte Stimmen seyn) statt des platten Niederschlages in kleinere Noten zertheilet, und nach Anleitung unserer Fantasie, auf mancherley Arth Wechselfweise angeschlagen werden. Z. E. folgende 3 stimmige Accorde der rechten Hand



Möchten also zergliedert werden:

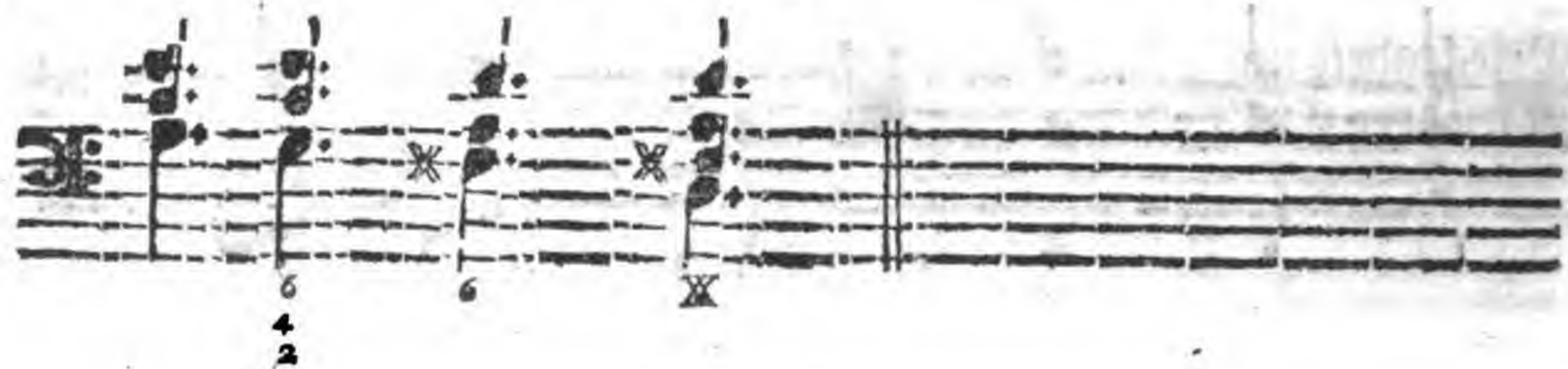


Bei dergleichen Gelegenheit nun führet die linke Hand wiederum das übrige Accompagnement alleine, welches überall so vollstimmig nicht eben nöthig, da ein 3 stimmiges Harpeggio der rechten Hand, schon Zusammensgenug machen kan. Folgende Exempel mögen die Sache erläutern:





Presto.



§. 37. Das 4 stimmige Harpeggio ist an guten Erfindungen nicht so reich, und so applicabel, als das 3 stimmige. Es heisset aber ein 4 stimmiges Harpeggio, wenn 4 Stimmen eines Accordes auf oben gedachte Art in kleinere Noten zertheilet, und nach Anleitung unserer Fantasia Wechsels-Weise angeschlagen werden. Z. E. statt folgender platten Accorde :



Die linke Hand führet hier wieder das übrige Accompagnement nach Gelegenheit mit vielen oder wenigen Stimmen, wie folgende Exempel zu mehrer Erläuterung dienen können :





§. 38. Dergleichen 2:3:4 stimmige Harpeggiaturen kan man nun ebenfalls mit der linken Hand statt der schlechten Bass-Noten anbringen, so oft solches denen concertirenden Stimmen und der Invention des Componisten keine Gewalt anthut. (k) Die Sache kurz zu fassen, so wollen wir allhier folgende Exempel von allerhand Artz zur Erläuterung beifügen, und den simplen Bass zu mehrer Deutlichkeit überall darunter setzen, mit der Erinnerung, daß die rechte Hand dergleichen Bass-Variationes nach Gefallen entweder vollstimmig, oder auch bey guter Gelegenheit nur 2 stimmig mit einem, in 3ten und 6ten einher gehenden Harpeggio tractiren kan, wie unter folgenden, die letzten 6. Exempel ausweisen, welche Artz bey pompös, und lebendig gesetzten Sachen dem Clavicimbal nicht geringen Lustre giebet. Auf Pfeiffwerck aber muß man freylich mit solchen Dingen viel behutsamer gehen:

(k) Dahero nicht alle Componisten mit dergleichen Bass-Variationibus zufrieden seynd. Allein wenn solche Dinge z. E. in einem Solo, in einer Cantata a voce sola, und leeren Rittornello der Arien ohne Instrumente, a propos und mit einem Judicio angebracht werden, so zieren sie das Accompagnement, und seynd gar wohl zugelassen. Nur muß man den Sänger nicht mit dergleichen Dingen irritiren, und aus dem Accompagnement kein præludium machen.



2 stimmige Harpeggiaturen.



3 stimmige





Harpegiaturen.





4 stimmige Harpegiaturen.





Doppelte 2 stimmige



Harpegiaturen.



Cccc



Doppelte 3 stimmige Harpeggiaturen.

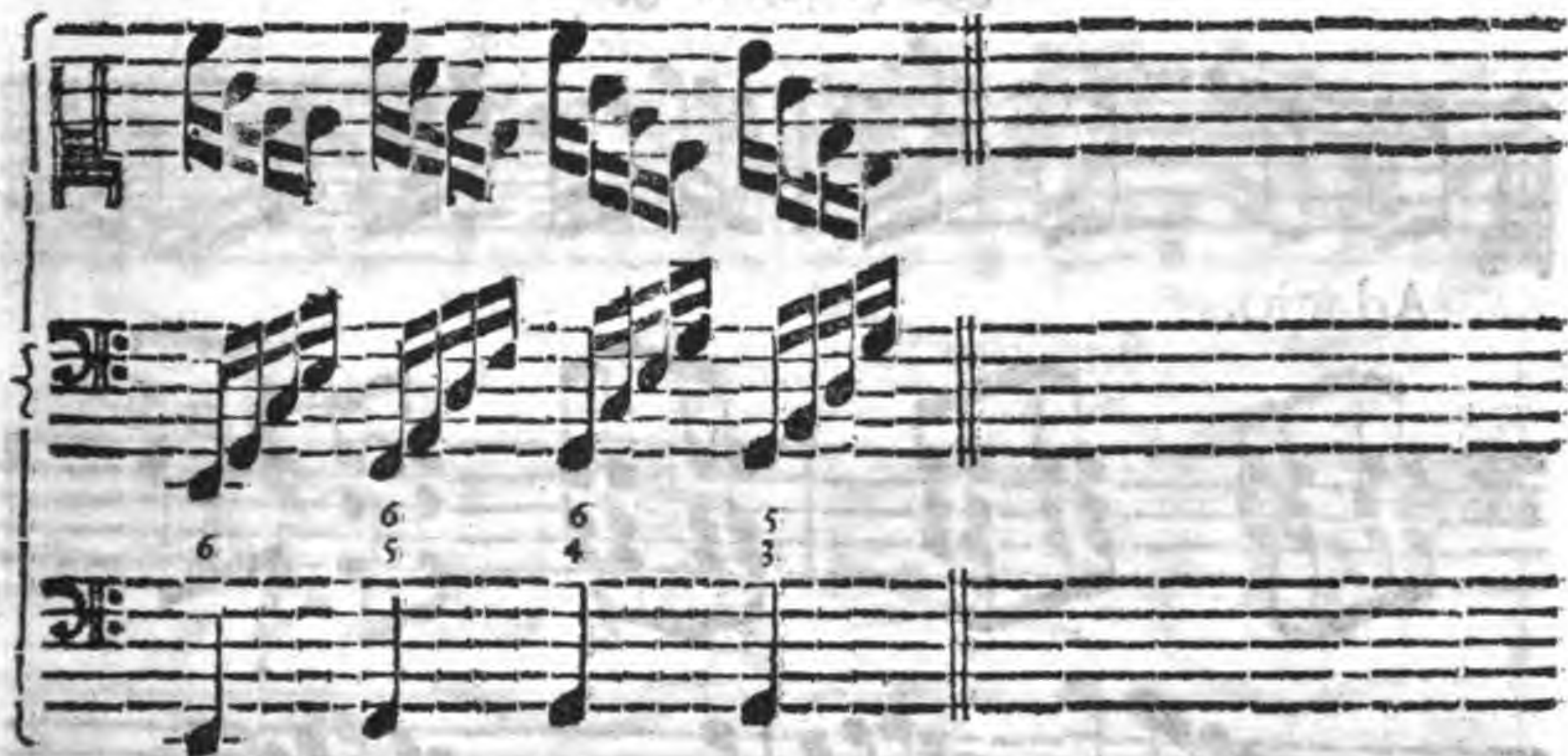


The image displays a handwritten musical score consisting of six staves. The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The first four staves are grouped by a brace on the left and contain complex melodic lines with many beamed notes and accidentals. The fifth and sixth staves are also grouped by a brace and feature simpler notation with fewer notes and more rests. The paper is aged and shows some staining.



doppelte 4 stimmige Harpegiaturen.





(NB. Aus diesen Variationibus ersieht man, daß überall die Fundamental-Note des Basses zuerst, und die Variation selbst nachgeschlagen worden. Dehero diejenigen Variationes in General-Bässen nicht von dem besten Schrot und Korn seynd, da eine an die Bass-Stelle sich nicht schickende Mittel-Stimme des Accordes voraus, die rechte Bass-Note selbst aber erst nachgeschlagen wird.

§. 39. Hieher gehören endlich die General-Bässe, wo viele geschwinde Noten in einem Clave wiederhohlet werden. Demt wie es sehr simpel und verdrießlich ausfallen würde, dergleichen einerley Claves immer mit einerley Accompagnement zu wiederhohlen, und, zumahl bey geschwinden Noten (1), ein beständiges Gehacke zu machen: also muß man suchen, bald mit der rechten, bald linken Hand dem Accompagnement durch Melodie Passaggien, und Arpeggiaturen einige Veränderung zu geben, jedoch mit der überall nöthigen Vorsicht, daß man dergleichen embellissement nicht zur Unzeit anbringe. Man sehe folgende Exempel an, davon die ersten 4. einige Variationes über dergleichen Bässen, die letzten 3. aber die Variationes der darunter stehenden Bässe selbst zeigen:

(1) Hiervon ist schon oben zu Ende des 4ten Capitels etwas gedacht worden, welches anhero zu wiederhohlen.

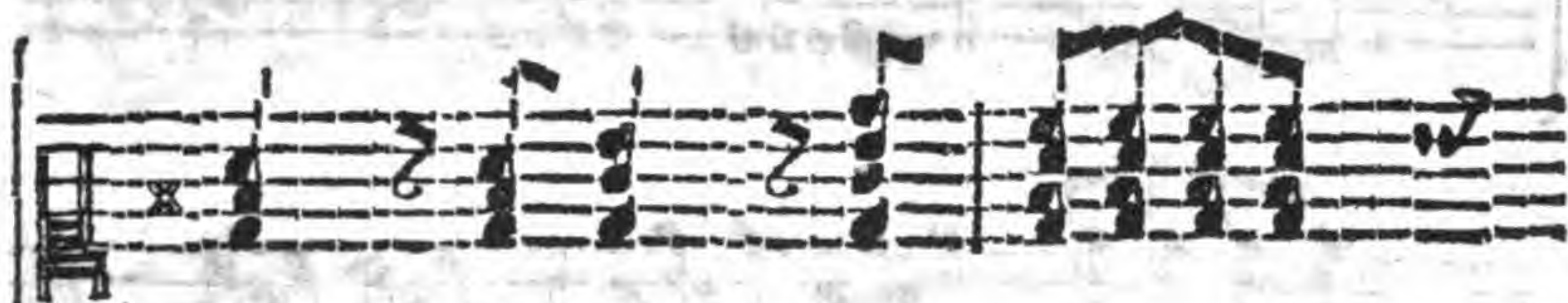


Adagio.



Allegro.





Handwritten musical score on six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is written in a historical style, possibly from a manuscript. The staves are numbered 1 through 6, with the numbers appearing above the staves. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes and rests. The paper is aged and shows some staining.

Handwritten musical score for a piece numbered 577. The score consists of six staves. The first two staves are a grand staff with treble and bass clefs. The third staff is a single line with a treble clef, featuring a 6/4 time signature and a 7-measure rest. The fourth staff is a single line with a treble clef, featuring a 6/4 time signature. The fifth staff is a grand staff with treble and bass clefs. The sixth staff is a single line with a treble clef, featuring a 3/4 time signature and a 4-measure rest. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

§. 40. Endlich wurde oben die andere Classe unserer Manieren mit der Imitation beschloffen, welche von besagten Manieren darinnen unterschieden, daß sie nicht wie jene, von unsern eigenen Einfällen dependiret, sondern aus der vorgeschriebenen Composition selbst muß genommen werden. Also heisset hier eine Imitation, wenn der Accompaniist eine angefangene Clausul oder Invention des Componisten an solchen Orthen suchet nachzumachen, wo sie der Componist nicht selbst angebracht. Weil man nun solchergestalt dem Sänger oder Instrumentisten niemahls mit dieser Clausul darff in Weg kommen, so oft er sie selbst hören läffet, auch andern theils zu vermuthen, daß der Componist diejenigen Orther, wo sich seine angefangene Imitation hingeschicket, selbst werde damit ausgefüllet, und folgar dem Accompaniisten wenig Platz zum imitiren übrig gelassen haben: so erhellet hieraus, daß diese Manier, auf dem Clavier die allerarmseeligste im Gebrauchen. (m) Weil aber doch seltene Casus vorkommen können, daß hier und dar in der Composition, (sonderlich in Cantaten und Arien ohne Instrumente) ein Plätzgen übrig blieben, da ein geschickter Accompaniist die im General-Bass, oder in der concertirenden Stimme angegebene Clausul mehrmahl wiederhohlen könnte, als der Componist selbst gethan: so mag folgendes Exempel allhier zu einiger Erläuterung dienen, worinnen noch dieses besonders anzumercken, daß die rechte Hand die concertirende Stimme gern suchet in 3ten und 6ten zu begleiten, und gleichsam ein concertirendes Duetto mit ihr zu machen. Welche Art der Imitation sonderlich in cantablen Sachen wohl ausfället, und desto leichter

(m) Ein anders ist es, wenn man Anfängern zu ihren Exercitio und Schärfung des Judicii mit Fleiß nur den General-Bass zu einer, vorhero in verschiedenen Stimmen wohl ausgearbeiteten Piece vorleget, und ihn selbst suchen läffet, wo die im General-Bass hier und dar vorscheinende besondere Clausul wieder in denen obern Stimmen möge angebracht werden. Welches gute Exercitium durch die ganze Matthesonische Organisten-Probe mit Fleiß ausgeführt worden.

ter zu bewerkstelligen ist, weil man in Cammer- und Theatralischen Sachen den Sänger aus der gewöhnlich darüber geschriebenen Stimme genau observiren, ihm ausweichen, und wiederum nachgehen kan.



Larghetto.



Tu sei la speranza.





Imitation der rechten Hand.



Handwritten musical score for a piece numbered 381. The score is written on six staves, organized into three systems of two staves each. The first system (staves 1-2) features a treble clef and a key signature of two flats. The second system (staves 3-4) features a bass clef and a key signature of two flats. The third system (staves 5-6) features a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The word "tr." is written above the second staff of the first system and above the fourth staff of the third system. The score is handwritten and shows signs of age and wear.

§. 41. So viel hat man hier vor gut befunden, vom manierlichen General-Bass zu schreiben. Nun wäre es allerdings nützlich, und nöthig, die Application aller bisherigen Manieren in ganzen General-Bassen zu zeigen, auch wohl die concertirende Stimme dazu zu setzen, damit man einen Anfänger gleichsam mit dem Finger darauff weisen könne, wo diese oder jene Manier geschickt, oder ungeschickt ausfalle: allein jedweder Music-Verständiger siehet leicht, daß zu dergleichen weitläufftigen Exempeln (n) nicht ein einzelnes Capitel wie hier, sondern ein ganzes Buch gehöret. Nun solten wir freylich zu Ersetzung dieses Mangels wenigstens andere Autores recommendiren, welche dergleichen Materie ex professo ausgeführet: ich weiß aber zur Zeit keinen einzigen Autorem, der sich hierinne viel Mühe gegeben, und zu dem Exercitio eines manierlichen General-Basses geschickter sey, als die nur gedachte Organisten-Probe des Herrn Capellmeister Mattheson. Es hat diß Buch seine grossen Meriten einen Anfänger, der vorher die Fundamenta des General-Basses wohl inne hat, auf allerhand Arth Sattel-feste zu machen, und ihm 1) die Schwüßigkeiten aller Modorum Musicorum, 2) eine fertige Faust, und 3) allerhand Galanterie des General-Basses

(n) Es ist mir ohne diß Leid, daß die Exempel des vorigen Capitels im Druck so viel Platz eingenommen, ob wohl besagtes ganze Capitel zum nöthigen Exercitio eines Anfängers ein gar nütliches Werkgen ist, welches wegen der einmahl angefangenen Methode nicht wohl hat mögen kürzer gefasset werden. Indes müssen wir uns vor weitläufftigen Exempeln hinführen desto mehr hüten, da dieses Buch wieder Verhoffen allbereit unförmlich anzuwachsen scheint.

Basses beizubringen. (o) Und bin ich (meiner Seits ohne eitlen Ruhm) der Meinung, daß wer gedachte Organisten-Probe diesem Tractat an die Seite setzet, er weder in Theoria, noch Praxi des General-Basses, den dritten Autorem nöthig habe. Weswegen ich mehr besagte Organisten-Probe allhier statt einer Erweiterung dieses Capitels recommendire, und hiermit die erste Eintheilung dieses Werkes beschließe.

(o) Ich argumentire hier à potiori. Einige harmonische Sätze und Gänge aber wird der Herr Autor selbst verantworten, darüber ich mich hier nicht in Streit einlassen kan. Vielleicht bey anderer Gelegenheit ein mehrers, wenn es von nöthen ist.



Ende
des ersten Theils.